This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

http://books.google.com

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

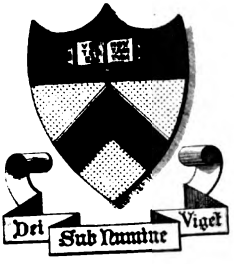
Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

32101 071985574

Digitized by Google

3520
.521
No.1-4

Library of
Princeton University.



English
Seminary.

Presented by
Mr. Charles Scribner

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Kieler Studien zur englischen Philologie
Herausgegeben von Dr. **F. Holthausen**
o. Professor an der Universität Kiel

Heft 3

Zur Quellenfrage

von

Shakespeares Lustspiel

„Much Ado About Nothing"

Von

Fritz Holleck-Weithmann

* * * * * * * Heidelberg 1902 * * * * * * *
Carl Winter's Universitätsbuchhandlung

Digitized by Google

Alle Rechte, besonders das Recht der Übersetzung in fremde Sprachen,
werden vorbehalten.

Digitized by Google

Inhalt.

Seite.

I. Einleitung 1

II. Jakob Ayrer 9

1. J. Ayrer und die englischen Komödianten 9
2. Ayrers Bearbeitungen von englischen Dramatisierungen . . . 23
3. Ayrers „Comedia von der schönen Phänicia“ 33

III. Ayrers „Comedia von der schönen Phänicia“ und Shakespeares „Much Ado about Nothing“ 50

1. Die Haupthandlung 50
2. Die komischen Scenen bei Ayrer und Shakespeare 61

IV. „Die vom Tode erweckte Phönicia, Tragico-Comoedia“ von Michael Kongehl 68

V. Zusammenfassung der Ergebnisse 84

Digitized by Google

Digitized by Google

I.

Einleitung.

Dem Lustspiel '*Much Ado About Nothing*', dessen Entstehungszeit die jüngsten Forschungen in die erste Hälfte des Jahres 1599 setzen — vgl. Sarrazin, die Abfassungszeit von „V.L.U.N." Sh.-Jahrb. Bd. XXXV —, liegt Bandellos Novelle von *Timbreo di Cardona* zu Grunde. Eine direkte Benutzung darf man nicht annehmen, da man bisher noch nicht nachzuweisen vermocht hat, dass Shakespeare eine seiner zahlreichen italienischen novellistischen Quellen im Original gelesen habe. Von allen Sh.-Forschern führt auch nur Gervinus Bandellos Novelle als einzige direkte Quelle des Dichters an. Eine grössere Anzahl von ihnen, wie Tittmann, Genée, Kreyssig, v. Friesen und Brandl[1]) (Bd. VIII, S. 215 der neuen Schlegel-Tieck'schen Ausgabe) glauben, dass Sh. die italienische Novelle in der französischen Bearbeitung des François de Belleforest (1569) kennen gelernt habe.[2])

[1]) Vgl. auch Sh.-Jahrb. Bd. XXXVI, S. 302/3.

[2]) Die Bearbeitung war mir zugänglich in einem mit Xx 2990 bezeichneten Exemplar der Berliner Bibliothek: *Histoires Tragiques extraites des œuvres Italiennes du Bandel. Contenant dix-huit Histoires*

Digitized by Google

Es ist aber wahrscheinlich, dass die französische Fassung Sh. in englischer Übersetzung zugänglich gewesen ist. Eine solche hat sich zwar bis heut nicht finden lassen; doch waren in der an Übertragungen so reichen vor-Sh.schen Litteratur die italienischen Novellisten mit in erster Reihe vertreten, besonders Bandello, der sogar mehr berücksichtigt wurde, als Boccaccio. Die Novellen des Bandello aber wurden mit Vorliebe aus der Bearbeitung der Franzosen Pierre Boisteau, genannt Lanay, und François de Belleforest übertragen, „die", mit Köppels Worten, „den Text Bandellos mit grösster Willkür behandelten und in einer nach modernen Begriffen unerträglichen Weise verbreiterten" (Emil Köppel, Gesch. d. Ital. Novelle in d. engl. Litt. des 16. Jhdts. Quellen und Forschungen Nr. 70). In William Painters '*Palace of Pleasure*' allein führt Köppel 25 Novellen Bandellos an, von denen 16 aus den Bearbeitungen Belleforests stammen, in Geoffrey Fentons '*Tragical Discourses*' 13 Erzählungen nach Belleforest. Da wir nun wissen, dass die Übersetzungen italienischer Novellen sehr zahlreich waren, und dass viele von ihnen entweder noch unentdeckt oder verloren gegangen sind, so hat die Annahme viel für sich, dass auch die Novelle von Timbreo di Cardona übersetzt worden ist. Die Annahme gewinnt durch den Umstand, dass Köppel die 53. Novelle des Belleforest (Bandello) als übersetzt anführt, und unsere Novelle bei Belleforest unmittelbar hinter dieser als die 54. in die Sammlung eingereiht ist. Aber, abgesehen davon, wird wohl jedem, der Belleforests Novelle einem Vergleiche mit Sh.s Drama unterzieht, in die Augen fallen, dass er vor einem

traduites et enrichies outre l'invention de l'Auteur par François de Belleforest Comingeois, vol. III, Lyon, 1593. Das italienische Original benutzte ich in Collier-Hazlitts *Sh.-Library*, part I, vol. III.

Digitized by Google

Rätsel künstlerisch-dramatischer Arbeit steht, und dass es wie unmöglich aussieht, die Verbindungslinie zwischen der Novelle und dem Drama ohne sehr wesentliche, klaffende Lücken voll auszuziehen. Vor allem aber wird es ihm schwer verständlich sein, wie Sh. in dieser verwässerten, schwatzhaften, tugendtriefenden Novelle des Franzosen, die für Menschen Abstraktionen giebt, eine Anregung für ein Drama habe finden können. Dafür würde ihm das Original mit seinem Gehalt an Stimmung und seinem raschen und spannenden Fortgange der Handlung viel mehr haben bieten können.

Ähnliche Erwägungen haben vielleicht auch Sidney Lee und Georg Brandes abgehalten, Belleforests Bearbeitung als Quelle Sh.s mit anzuführen. Beide führen neben Bandellos Novelle nur noch eine Episode aus Ariosts '*Orlando Furioso*' als Sh.s vermutliche Vorlage für sein '*Much Ado*' an. Es ist die Geschichte von Ariodante und Ginevra im 5. Gesange des Epos (abgedruckt in der Sh.-Library, part I, vol. III). Das ganze Epos war 1565 von Beverly und 1591 von John Harrington übersetzt worden. Die Übersetzung des letzteren soll Sh. benutzt haben. Auch hier handelt es sich, wie bei Belleforest, darum, dass ein am Hofe des Königs lebender, mächtiger und angesehener Ritter von einem Nebenbuhler, seinem eigenen Jugendfreunde, durch eine schmähliche Verleumdung der Geliebten der ersehnten Vereinigung mit ihr beraubt wird. Die Ähnlichkeit der düsteren, kraftvollen Erzählung Ariosts, die an der stürmischen, felsigen Küste Schottlands spielt, mit der spielerischen, rhetorischen Novelle des Belleforest, die im sonnigen, heiteren Sicilien sich abspinnt, beschränkt sich auf jene sehr allgemeinen Züge. Zeit und Ort der Handlung, ihre Vorgeschichte, ihre Folgen und die meisten Einzelheiten gehen

Digitized by Google

in den beiden Dichtungen weit auseinander. Es kann demnach doch nicht sehr schwer sein, sich zu entscheiden, welche von ihnen Sh. wirklich benutzt habe. Thatsächlich hat er nur einen einzigen Zug von geringer Bedeutung mit der Episode aus Ariosts Epos gemeinsam, der sich bei Belleforest nicht findet. Bei diesem sieht der betrogene Liebende den Nebenbuhler in jener Nacht, in der der Betrug vor sich geht, durchs Fenster in das vermeintliche Zimmer der Geliebten steigen, ohne dass er diese selbst zu Gesicht bekommt. Bei Ariost und Sh. aber sieht der Betrogene die Geliebte selbst in den Armen des Nebenbuhlers, bei ersterem, wie sie den auf einer Strickleiter zum Balkon Gestiegenen empfängt, bei letzterem, wie sie sich mit Liebkosungen von ihrem Geliebten verabschiedet, der im Begriff ist, auf einer Strickleiter wieder hinunterzusteigen. Bei beiden wird die Kammerjungfer der Geliebten dazu benutzt, in den Kleidern ihrer Herrin die Rolle der letzteren zu spielen, ohne dass sie selbst den Zweck der Verkleidung kennt. Warum Sh. sich hier vielleicht dem Ariost angeschlossen haben dürfte, ist leicht erklärlich. Offenbar kann die Art des Betruges, wie sie dem Getäuschten bei Ariost und Sh. gespielt wird, bei weitem mehr den im Versteck Lauernden von der Schlechtigkeit seiner Geliebten überzeugen, da er sie in Person vor sich sieht. Diese eine Einzelheit, die Sh. mit Ariost gemein hat, zwingt aber keinesfalls dazu, den 5. Gesang des Orlando Furioso als Quelle von ‚*Much Ado*' mit anzuführen. So sagt auch Ward: „Bandello may have been acquainted with Ariost's version of the story; but there is no necessity for supposing it to have been used by Sh." (Ward, *Engl. Dr. Lit.*[2] vol. II, p. 132. London, 1899). Es ist freilich ohne weiteres anzunehmen, dass Sh. Harringtons Übersetzung gelesen hat, aber nur eine Reminiscenz an seine

Digitized by Google

Lektüre mag dem Bühnenpraktiker dazu verholfen haben, einem dramatischen Vorgange einen höheren Grad von Glaubhaftigkeit zu verleihen, als er in der von anderer Hand geformten Fassung besessen hatte.

Die Stelle in Spensers *'Faierie Queen'*, wo der Dichter dieselbe Geschichte behandelt (Bk. II, canto IV, str. 17 sqq.), kommt nach den vorstehenden Erörterungen erst recht nicht als Quelle Sh.s in Betracht.

Schon ehe die Übersetzung des Harrington erschienen war, war die Geschichte von Ariodante und Ginevra dramatisiert und von den Schülern der 'Merchant Taylor's School', deren Direktor Dr. Mulcaster war, im Jahre 1582 am Hofe der Königin Elisabeth aufgeführt worden. Man hält es für möglich, dass dieses Stück Sh. als Vorlage zu seinem Lustspiele gedient habe. Da sich das Stück aber nicht erhalten hat, und wir nach dem Titel in ihm nicht mehr vermuten dürfen, als in der epischen Fassung zu finden ist, so kann es nach Ablehnung der letzteren als Quelle ebenfalls als solche nicht mehr in Betracht kommen. Das aber ist sicher, dass die Annahme einer dramatischen Vorlage für Shakespeares Stück bei weitem mehr Wahrscheinlichkeit für sich hat, als die einer novellistischen. Wir wissen ja, wie eng Sh. mit der Bühnenüberlieferung Londons verknüpft war, und wie sehr er für seine Dramenpläne schon von Vorgängern dramatisierte Stoffe bevorzugte. Er mochte sie aufgenommen haben, weil er von vornherein in ihnen einen zum Dramatisieren geeigneten Stoff fand oder wenigstens vermutete, oder, weil es ihn reizte, es besser zu machen, oder vielleicht auch, weil ihm dadurch bisweilen die roheste handwerkliche Arbeit schon abgenommen war. Einige Sh.-Forscher halten auch an einer zu vermutenden dramatischen Vorlage fest, sehen dieselbe aber nicht in dem 1582

Digitized by Google

aufgeführten Stücke von Ariodante und Ginevra, sondern erschliessen sie im Anschluss an Tieck aus gewissen Übereinstimmungen des Nürnberger Dichters Jakob Ayrer in seiner Komödie „*Von der schönen Phänicia*“ mit Sh. in seinem Lustspiel '*Much Ado About Nothing*'. Ludwig Tieck war der erste, der nach einer Vergleichung des deutschen mit dem englischen Stücke behauptete, es müsste ein älteres englisches Stück vorhanden gewesen sein, das Sh. benutzt habe. Er sagt: „Ich vermute, dass beide Arbeiten (Ayrers und Sh.s Stück) nach einem gemeinschaftlichen Vorbilde, einem älteren englischen Theaterstücke, sind“ (Deutsches Theater, Berlin, 1817, Bd. I, S. XXII).

Nach ihm untersuchte William Bell in Hamburg das Verhältnis Ayrers zu Sh. und kam zu dem Resultat, dass Sh. Ayrers Stück während seines Aufenthalts in Deutschland in der Zeit von 1588—89 kennen gelernt hätte. Abgesehen davon, dass Bells Hypothese von einem deutschen Aufenthalte Sh.s auf allzu schwachen Füssen steht, ist sein Resultat schon deshalb ein falsches, weil Ayrer erst im Jahre 1593 begonnen hatte, Bühnenstücke zu schreiben (vgl. Tittmann, Deutsche Dichtung im 16. Jhdt. Bd. 3, S. XXVI ff.).

Am eingehendsten hat Albert Cohn diese Frage untersucht und eine ganze Reihe von wichtigen Punkten angeführt, die Sh. und Ayrer gemein haben, die aber in der novellistischen Fassung von Bandello und von Belleforest fehlen, also auf eine Sh. und Ayrer gemeinsame Quelle hinweisen, die, der Natur der Sache nach, nur eine dramatische gewesen sein könnte (Albert Cohn. *Sh. in Germany*, London, 1865, S. LXXI ff.).

Vor Cohn, im Jahre 1859, war schon Hermann Grimm, der in seinem Essay „Das Theater des Herzogs H. J. von Braunschweig“ die Frage streifte, zu derselben Folgerung

Digitized by Google

gelangt (H. Grimm, Essays, Hannover, 1859; 2. Aufl. 15 Essays, Neue Folge, Berlin, 1875). — Ward schliesst sich Cohns Vermutung an (vgl. Ward, Engl. Dr. Lit. a. a. O.).

Rudolf Genée und Tittmann sind ebenfalls auf diese Frage eingegangen, meinen aber, Cohn nicht beistimmen zu können. Ersterer kommt zu einem erstaunlich krassen Gegensatze zu Cohn: „Eine Vergleichung beider Stücke mit einander und mit der Novelle zeigt uns, dass alles, was in der dramatischen Behandlung beider Dichter gemeinschaftlich ist, sich auch in der Erzählung findet, dass aber kein dem einen oder anderen Dramatiker eigentümlich angehörender Zug von dem anderen aufgenommen ist (Genée, Gesch. der Sh.schen Dramen in Deutschland. Leipzig 1870, S. 22 ff.). — Die Ansicht Genées übernimmt Robinson in seiner Dissertation „Zur Kritik Jakob Ayrers", Leipzig, 1892.

Tittmann wendet sich mit scharfen Worten gegen Cohns Folgerungen, scheint aber dabei immer eine gegenseitige Abhängigkeit Ayrers und Sh.s im Auge zu haben, während Cohn doch nur eine Abhängigkeit beider Dichter von einem älteren Drama behauptet (vgl. Tittmann, a. a. O. S. 141 ff.). — Genée scheint die Frage nur oberflächlich behandelt zu haben, während Tittmann bei seiner Untersuchung in einem Missverständnis befangen war.

Hat Cohn aber recht und lassen sich in der That durch eine eingehende Vergleichung des deutschen mit dem englischen Stücke Übereinstimmungen in beiden aufzeigen, die sich zugleich als Abweichungen vom Texte Bandellos und Belleforests darstellen, so wäre der Weg gefunden, der einige Klarheit in die Quellenfrage von '*Much Ado*' hineinbringen könnte. Und wie Professor Sarrazin in dem oben erwähnten Aufsatze meint (Sh.-Jahrb. Bd. XXXV), dürfte ein solcher Vergleich auch auf die künstlerische Arbeit Sh.s Licht

Digitized by Google

werfen, auf die Umwandelung des Stoffes, die der Dichter für seinen Zweck hatte vornehmen müssen. Im folgenden soll daher auch dieser Weg, der durch die Untersuchung des Verhältnisses von Ayrers Komödie „Von der schönen Phänicia“ zu H.s Lustspiel *'Much Ado'* hindurchführt, eingeschlagen werden.

Digitized by Google

II.

Jakob Ayrer.

1. Jakob Ayrer und die englischen Komödianten.

Eine Monographie über Jakob Ayrer existiert noch nicht und wird vielleicht niemals geschrieben werden können, da das Material dazu fehlt. Noch jüngst hat Theodor Hampe[1]), der zuletzt den Nürnberger Dichter besprochen hat, das Kapitel über ihn beginnen müssen: „Gleich hinsichtlich der Persönlichkeit und Wirksamkeit desjenigen Mannes, der, wie er in seinem Leben an der Grenzscheide des 16. und 17. Jahrhunderts steht, uns so auch mit seinen zahlreichen dramatischen Werken aus der alten in die neue Zeit des Nürnberger Theaters hinüberleitet, muss ich gewissermassen mit einem *Vacat* beginnen. Denn über die dramatische Thätigkeit, des neben Hans Sachs bedeutendsten deutschen Schauspieldichters im 16. Jahrhundert, enthalten die Staatsprotokolle leider auch nicht die leiseste Andeutung, und auch aus der Zeit seines ersten Nürnberger Aufenthalts, über den Nopitsch (Wills, nürnbergisches gelehrten Lexikon fortgesetzt. Altdorf, 1802, Th. 5 u. 1. Supplementband

[1]) Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg von der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts bis 1806. Mitteilungen des Vereins f. Gesch. Nürnbergs. Nürnberg 1897, 12. Heft, 2. Abtlg. S. 175 ff.

Digitized by Google

S. 41) so merkwürdig, zum Teil unwahrscheinlich berichtet, erfahren wir nichts über ihn.“ — Von den speciell Ayrer gewidmeten Arbeiten ist Lützelbergers „Das deutsche Schauspiel und Jakob Ayrer“ (Album des Litt. Vereins zu Nürnberg, 1867) völlig wertlos. Dagegen habe ich grossen Nutzen gezogen aus Th. Wolffs „Zur Kenntnis der Quellen von Jakob Ayrers Schauspielen“ (Programm der Luisenstädtischen Gewerbeschule, Berlin, 1875) und besonders aus John G. Robertsons „Zur Kritik Jakob Ayrers“ (Dissertation, Leipzig, 1892). Das Fehlen einer Arbeit, die alles Wissenswerte über Ayrer enthielte, hat mich nun gezwungen, für meine Zwecke in der Besprechung Ayrers weiter auszuholen, als jeder auf den ersten Blick für nötig halten würde. Auf diese Weise wird der Kundige hier leider sehr viel schon Bekanntes wieder finden.

Dreizehn Jahre nach dem Tode des Nürnberger Stadtgerichtsprokurators Jakob Ayrer, im Jahre 1618, wurde der Öffentlichkeit ein umfangreicher Foliant übergeben, der in 30 Tragödien und Komödien und in 36 Fastnachtsspielen und Singspielen die Früchte der Musse dieses fleissigen Juristen enthielt. Die unter dem Titel *‘Opus Theatricum’* vereinigten Dramen waren zum Teil schon früher erschienen, vor allem ganz sicher die Singspiele; aber erst im Jahre 1618 war die Sammlung abgeschlossen worden. Der Herausgeber verspricht in der Vorrede, dass dem vorliegenden ersten Bande später „der ander von andern viertzig schönen lustigen Comedien und Tragedien Geistlich und Weltlich“ folgen solle. Doch sind diese 40 Dramen bis heut nicht aufgefunden worden. In der im Jahre 1865 von Adelbert von Keller besorgten Ausgabe der Werke Ayrers sind nur noch 3 Dramen dazu gekommen, die in der Ausgabe von 1618 nicht mitgedruckt worden waren. Es sind die Dramen

Digitized by Google

unter den Nummern 67—69 (Bibliothek des litterar. Vereins, Band 76—80, Stuttgart, 1865).

Als poetische Kunstwerke kommen die Dramen Ayrers nicht in Betracht; in dieser Beziehung kann er mit seinem Vorgänger und Landsmann Hans Sachs, der ein wirklicher Dichter war, nicht verglichen werden. Ihm fehlte sowohl jede Erfindungskraft wie das notwendige Beherrschen der Sprache und des Verses. Seine Verse sind noch holpriger als die seines Vorgängers, die epische Behandlungsweise seiner Dramenstoffe noch mehr ins Breite gezogen, während die Roheit und Nüchternheit seiner Sprache, der Mangel an Menschenkenntnis, an Humor und anregendem Temperament ihn völlig ungeniessbar macht. Selbst den Kulturhistoriker kann er nur in beschränktem Masse interessieren, da sein Horizont kaum über das hinausging, was er in seinem Wirkungskreise kennen lernen musste; alle anderen Lebensverhältnisse kannte er nur aus zweiter Hand, aus Büchern. Er schrieb seine Dramen nicht, um einem schöpferischen Drange zu genügen, sondern um seine Musse auszufüllen, und sich und seinen Kindern auf „moralische Art“ die Zeit zu vertreiben. Er selbst hat seine Dramen nicht veröffentlicht, entweder aus Besorgnis, es könnte die Würde seines Berufes beeinträchtigen, oder aus Bescheidenheit, weil er seine Dramen für eine Veröffentlichung zu gering achtete. Dem heutigen Leser macht Ayrer den Eindruck eines trockenen Juristen mit polyhistorischen Neigungen, der wohl für Bücher, aber nicht für das Leben, wohl fürs Theater, aber nicht für die Kunst Sinn hatte. Sein Interesse für das Theater, genauer für das Theatralische, ist es auch, was ihm einen Platz in der Geschichte der deutschen Litteratur verschafft hat. Seine schriftstellerische Wirksamkeit fällt nämlich in die für die Entwicklung des deutschen Volks-

Digitized by Google

schauspiels hochbedeutsame Zeit der Einwirkung der fahrenden englischen Komödianten, die eine neue Bühne, neue Spielweise und neue Stoffe nach dem Kontinent herüberbrachten. Bei Gödeke und Creizenach (die Schauspiele der engl. Komödianten, Kürschners deutsche Nat.-Litt. Bd. 25) sind die Wanderungen der verschiedenen Truppen in Deutschland nach den bis heut aufgefundenen archivalischen Aufzeichnungen zeitlich geordnet und im Zusammenhange dargestellt. Ich darf wohl hier besonders auf die Untersuchungen von Creizenach verweisen, die mir sehr viel Material für meine Arbeit boten. Für die Nürnberger Verhältnisse im besondern kommen in Betracht die schon erwähnte Abhandlung von Dr. Th. Hampe in den Mitteilungen des Ver. f. Gesch. Nürnbergs, Heft 12, 2. Abtlg. und 13, im Jahre 1900 auch als Buch erschienen, und Karl Trautmanns Abhandlung „Engl. Komödianten in Nürnberg bis zum Schlusse des 30jährigen Krieges [1593—1648]“ im Archiv f. Litt.-Gesch. Bd. XIV, S. 113ff. 1886.

Die ersten englischen Komödianten kamen im Jahre 1586 aus Dänemark nach Deutschland, um in kursächsische Dienste zu treten. Die Truppe kommt für unsere Zwecke nicht in Betracht, weil Aufführungen von Komödien und Tragödien von ihr nicht überliefert sind, sondern nur ihre musikalischen und akrobatischen Künste erwähnt werden. Wichtiger für uns ist die Truppe, die im Jahre 1591 von Lord Howard an die Generalstaaten empfolen worden war, dann im Jahre 1592 in Frankfurt a. M. spielte und im August des folgenden Jahres in Nürnberg auftrat. Die Truppe wurde von Robert Brown geleitet; als Mitglieder werden noch John Bradstreet, Thomas Saxfield und Richard Jones genannt. Ayrer konnte diese Komödianten schon haben spielen sehen; denn im Jahre 1593 siedelte er nach

Digitized by Google

Nürnberg über, nachdem er seine Stadtgerichtsprokurator-Stelle in Bamberg aufgegeben hatte. Von diesem Jahre ab tauchen eine ganze Anzahl von Truppen englischer Komödianten in Deutschland auf, und die wohlhabende und lebhafte Reichsstadt Nürnberg, wo ein traditionelles Interesse für die Bühne wohnte, wird wohl einen Hauptanziehungspunkt für die „Engländer“ gebildet haben. Im nächsten Jahre treffen wir einen gewissen Peter de Prun aus Brüssel mit seiner Truppe in Nürnberg; auch diese Komödianten werden im Ratsprotokoll als „Engländer“ bezeichnet. Im Jahre 1596 finden wir 2 Truppen in Nürnberg; die eine war von Kassel herübergekommen, wo sie im Dienste des Landgrafen Moritz stand, und ihre Mitglieder nannten sich „fürstlich hessische Diener und Comoetianten“; die andere war aus Braunschweig gekommen unter Leitung des Thomas Sackeville, dem wir schon als Mitglied der Brownschen Truppe begegnet sind, und der sich von ihr getrennt hatte, um beim Herzog Heinrich Julius von Braunschweig Dienste zu nehmen. Den Sackeville mag Ayrer als John Bouset gesehen haben, wie jener die Clownfigur nannte, die er für sich selbst erfunden hatte. 1597 ist Sackeville wieder in Nürnberg. Im Jahre 1600 tritt in Nürnberg eine Truppe unter Leitung des Schauspielers Webster auf, neben dem noch Hull und Machin genannt werden. Im Juni desselben Jahres spielt eine zweite englische Truppe in Nürnberg. Im Februar 1603 wird Robert Brown wieder auf 8 Tage zugelassen, und Anfang Februar 1604 endlich giebt der Rat englischen Komödianten Spielerlaubnis, für die der Herzog Johann Friedrich von Würtemberg gebeten hatte. So hatte also Ayrer während der ganzen Zeit seines Aufenthaltes in Nürnberg, von 1593—1605 vollauf Gelegenheit, die Kunst der Engländer zu studieren.

Digitized by Google

Ihr Einfluss bei Ayrer äussert sich zunächst in seiner Gesamtwirksamkeit in der Wahl der Stoffe. Während bei Sachs das biblische Drama noch einen breiten Raum einnimmt, berücksichtigt es Ayrer erst in letzter Reihe. Unter seinen 33 Komödien und Tragödien befindet sich nur eine einzige biblische Tragödie, die „Vom reichen Mann und armen Lazaro“ (*Opus Theatricum*, S. 3159). Robertson und Hampe vermuten, dass unter den 40 verloren gegangenen Stücken sich eine grössere Anzahl von geistlichen befänden. Historische Stoffe liegen den Dramen 1—11 zu Grunde, von denen die zu den Dramen 9 und 11 von den Engländern herübergebracht worden sind. Ausserdem dramatisierte Ayrer Stoffe aus der deutschen Volkssage (Stück 12—21) und Stoffe aus der italienischen Novellistik (22—30). Hier interessieren uns vor allem die Stoffe, die Ayrer nach Vermittlung der Engländer bearbeitet hat. Ohne Zweifel hat Ayrer mehr von ihnen verwertet, als man bis heut annimmt, da eine solche Feststellung sehr schwierig ist. Zunächst brachten die Komödianten ihr Repertoire ja nicht in gedruckten Exemplaren nach Deutschland, sondern meist in Bühnenmanuskripten; zum Zwecke der Aufführung, die in den ersten Jahren ihres Umherziehens in Deutschland noch in englischer Sprache stattfand, wurde der Text aus dem fünffüssigen Jambenvers in Prosa übertragen und dazu noch auf das für die Bühnenwirkung Notwendigste zusammengedrängt. Später liess man diese englische Prosa entweder von einem deutschen oder sprachgewandten Mitgliede der eigenen Truppe in deutsche Prosa übersetzen. Ein wie verunstalteter und roher Text bei einer solchen Prozedur schliesslich herauskam, zeigen die beiden Sammlungen „Englische Komödien und Tragödien“ (1620) und „Liebeskampf“ (1630), von denen ein grosser Teil ihrer Stücke zum Repertoire der englischen

Digitized by Google

Komödianten gehörte. Und diese deutsche Prosa wieder goss Ayrer in den deutschen Knittelvers um, in die Hans-Sachsischen Reimpaare. Nun sind nicht nur die meisten Repertoirestücke der englischen Komödianten in der deutschen Prosafassung nicht mehr erhalten, sondern auch ein Teil der ursprünglichen englischen Fassungen ist verloren gegangen. Auf den Ayrerschen Bearbeitungen allein aber lassen sich nur Vermutungen aufbauen. Trotzdem ist es schon eine ganze Reihe von Stoffen, die man bisher mit grosser Wahrscheinlichkeit auf englischen Ursprung zurückführen konnte.

Die „Schröckliche Tragedie. Vom Regiment und Schändlichen Sterben des Türkischen Kaisers Machumetis des Andern dis Namens, Wie Er Constantinopel Eingenommen Und Ganz Grausam Tyranisirt" (*Op. Th.* II, 737) enthält einige Bestandteile, die auf eine englische Vorlage deuten. Ayrer giebt im Prolog den Bericht des Kardinals Isidor über die Zerstörung Constantinopels als Quelle an, und er hat ihn auch für die Haupthandlung stark benutzt; zur Dramatisierung dieses Stoffes mag ihn aber ein englisches Stück angeregt haben, aus dem er die romantische Episode von Mahomets Liebe zu einer gefangenen griechischen Christin, Hircavena, entnahm. Dieses Stück kann entweder Peeles '*Mahomet and Hyrin the fair Greek*' gewesen sein, oder das anonyme ältere Stück, das Collier (I, 242) in folgender Weise angiebt: '1580. *A Pastoral or Hystorie of a Greek Maide, shewen at Richmonde on the sondai next after Newyeares daie; enacted by the Earl of Leicester his servants*' (vgl. Th. Wolff, a. a. O. S. 16/17). Von ersterem Stücke sind Aufführungen in Deutschland bezeugt in den Jahren 1611, 1612, 1613 und 1614; letzteres können, nach Wolff, die Schauspieler des Grafen Leicester über Holland nach Deutschland ge-

Digitized by Google

bracht haben. Eine sichere Entscheidung ist unmöglich, da keines von den beiden Stücken erhalten ist. Die komische Scene, in der Jahn das Verbot des Fleischessens übertritt, sich aber durch einen schlauen Einfall vom Tode des Erhängens zu retten versteht, weist auf Greenes '*A looking glass for London and England*', wo eine ähnliche Scene vorkommt, nur dass hier der Clown mit dem Tode bestraft wird.

Die „Tragedia Von dem Griegischen Keyser Zu Constantinopel Und seiner Tochter Pelimperia Mit dem Gehengten Horatio" (*Op. Th.* II, 883) ist eine Bearbeitung der '*Spanish Tragedy*'. Ich werde sie weiter unten gesondert besprechen.

In der „Comedi Vom Soldan Von Babilonia Und dem Ritter Torello von Pavia, Wie Es Ime Auff Seiner Reiss Zum Heiligen Landt Ergangen" (*Op. Th.* III, 1779) geht der Schwank, wie der Jude Abraham dem Jahn in Gestalt seiner verstorbenen Mutter erscheint, um ihn durchzubläuen, auf eine englische Vorlage zurück. Derselbe Schwank kehrt bei Ayrer noch einmal wieder in der „Schönen Phänicia" (*Op. Th.* III, 2051), die ja gleichfalls unter englischem Einfluss steht (s. unten).

Die „Comedia Von König Eduarto dem Dritten" (*Op. Th.* III, 1927) enthält einen Schwank, den Kampf Jahns um die Herrschaft in seinem Hause, der aus dem englischen Stücke '*Esther and Ahasverus*' stammt, das nach Henslowe am 3. und 10. Juni 1594 von der Truppe des Lord Chamberlain aufgeführt wurde. Ayrer hat denselben Schwank noch zweimal verwendet, zu einem Fastnachtspiel (*Op. Th.* V, 2869) und zu einem Singspiele (*Op. Th.* V, 2889).

Die „Comedia Vom König In Cypern, Wie Er die Königin In Frankreich Bekriegen Wolt Und Zu der Ehe Bekam" ist eine Bearbeitung von Lewis Machins '*The*

Digitized by Google

Dumb Knight' (*Op. Th.* III, 1997). Ich werde bei Besprechung der Ayrerschen Bearbeitung der *'Spanish Tragedy'* auf sie zurückkommen. Die komischen Scenen stammen aus einem englischen Repertoirestück, das in der Sammlung „Englische Komödien und Tragödien" vom Jahre 1620 enthalten ist und den Titel führt „Ein ander lustig Pickelherings Spiel, darinnen er mit einem Stein gar lustige Possen machet".

Die „Comedia Von Zweyen Brüdern Auss Syrakusa" (*Op. Th.* III, 2133) ist verwandt mit Sh.s *'Comedy of Errors'*. Ayrer steht der ursprünglichen Quelle, dem Plautinischen Lustspiele „*Menaechmi*" näher; möglicherweise hat er eine Aufführung des älteren englischen Dramas gesehen, das auch Sh. benutzt hat, der Plautus selbst nicht kannte (vgl. Brandls Ausgabe des Schlegel-Tieckschen Sh. Bd. VII, S. 3/4).

Ähnlich steht es um die „Comedia Von der Schönen Sidea" (*Op. Th.* IV, 2177), deren Verwandtschaft mit Sh.s *'Tempest'* so auffallend ist, dass sie nicht auf Zufall beruhen kann. Sh.s Schauspiel ist erst 7 Jahre nach dem Tode Ayrers entstanden. Dass Sh. aber von Ayrers Drama Kunde erhielt, wie Tittmann annimmt (Deutsche Dichtg. im 16. Jhdt. Bd. 3, S. 153), ist nicht glaublich, da nicht der geringste Anhaltspunkt dafür vorhanden ist, dass eine der Tragödien oder Komödien Ayrers vor Herausgabe seiner gesammelten Werke in die Öffentlichkeit gelangte oder auch nur aufgeführt wurde. Auch hier wird anzunehmen sein, dass Ayrer nach einem älteren verloren gegangenen englischen Drama gearbeitet hat, das auch Sh. kennen lernte. Brandl sagt: „Für die Liebesgeschichte scheint er (Sh.) endlich eine Vorlage benutzt zu haben, aus der auch der Nürnberger Ayrer den Stoff zum Spiel „ „Die Schöne Sidea" " schöpfte" (Brandl, a. a. O. Bd. X, S. 287).

Die „Comedia Von Einem Alten Buhler Und Wucherer"

Digitized by Google

(*Op. Th.* IV, 2225) ist das in der Sammlung „Englische Komedien und Tragödien" enthaltene Stück „Ein lustig Pickelherings Spiel von der schönen Maria und alten Hanrey".

Von jeher hat man als besonders auffallendes Charakteristikum der unter englischem Einfluss entstandenen Dramen Ayrers das Auftreten des englischen Clowns angesehn. Er war ja in der ersten Zeit des Auftretens der Fremden mit der Hauptanziehungspunkt für das deutsche Publikum. Denn während die Dramen selbst noch in englischer Zunge gespielt wurden, machte der Clown der Truppe seine Spässe schon in deutscher Sprache. Und dem Interesse der Zuschauer entsprechend, werden die Komödianten den Schwänken des Clowns einen ganz besonders breiten Platz eingeräumt haben. Wie wichtig die Clownsrollen waren, mag auch daraus geschlossen werden, dass sie, zum Teil, von den Leitern der Truppen selbst gespielt wurden, wie von Sackeville und Spencer. Einer der berühmtesten englischen Clowns, der aus Aufführungen Sh.scher Stücke wohlbekannte William Kemp, mag ebenfalls in Deutschland seine Kunst gezeigt haben, da er mit der Truppe des Grafen Leicester im Jahre 1585 auf den Kontinent gekommen war. Dem deutschen Volksdrama war natürlich die lustige Person an und für sich nichts neues. Sie war auch hier im 16. Jhdt. schon seit langem mit ihren episodischen Spässen auch in den biblischen Spielen, in den Moralitäten, sogar in den Mysterien eine stehende Bühnenfigur geworden. Bei Ayrer aber ist die Figur des Narren von vornherein dem Spassmacher der englischen Komödianten nachgeahmt; in einem seiner frühesten Dramen „Von der Belägerung Alba" (*Op. Th.* I, 117) nennt er sie schon direkt „Jahn der Bott oder Engelendische Narr". Sowohl im Äussern, in der Kleidung und in den Geberden, wie in den einzelnen Lazzi, die der Clown zum

Digitized by Google

Besten giebt, schliesst sich Ayrer eng an das englische Vorbild an; auch begnügt sich Ayrer nicht damit, ihn episodisch mit einigen Spässen auftreten zu lassen, sondern folgt auch hierin den Engländern, dass er den Clown einen dramatisierten Schwank spielen lässt, der mit der Haupthandlung gar nicht in Verbindung steht (*Op. Th.*, in den Dramen 22, 24, 25 u. 28). Creizenach hat der lustigen Person eine ausführliche Charakteristik gewidmet (Schauspiele der engl. Komödianten, S. XCIII—CVIII).

Auch die Neigung zu musikalischen Einlagen in Gestalt von volkstümlichen Liedern geht bei Ayrer auf englischen Einfluss zurück. Er verwendet sie als Tanzlied (*Op. Th.* II, 1278), Trinklied (III, 2142), Liebeslied (III, 1465, 2034, 2089), durch das bisweilen ein Liebhaber in einem Ständchen das Herz seiner spröden Angebeteten zu erweichen sucht (III, 1981, 2072), als versifizierten Schwank (III, 2142), als moralisierend-lehrhaftes (III, 2128; V, 3382) und als religiöses Lied (V, 3289, 3402). In seinen Singspielen (Nr. 52, 58, 59, 60, 61, 62, 63 u. a.) hat Ayrer eine dem Deutschen ganz fremde Gattung von den Engländern übernommen. Es sind auch die einzigen dramatischen Dichtungen des Nürnbergers, die nachweislich aufgeführt worden sind und nach Vogt sich „teilweise noch bis ins vorige Jahrhundert auf den deutschen Bühnen gehalten haben“ (Vogt-Koch, Gesch. d. deutsch. Litt. S. 311).

Besonders hat Ayrer nun mit seinem ausgeprägten Sinn für das Roh-Theatralische den Engländern das buntere, abwechslungsvollere Treiben auf der Bühne abgeguckt, was sich dem Leser, der etwa von Sachs zu ihm kommt, in dem grossen Reichtum und in der Mannigfaltigkeit an Bühnenanweisungen stark aufdrängt. Da fehlt kaum etwas, das die damaligen Zuschauer mit ihren starken Nerven bewegen

Digitized by Google

und erschüttern konnte, Prügeleien, Kampf- und Schlachtscenen, wie Hinrichtungen, Folterscenen und Mord und Todschlag, Wunder und Zaubereien, Götter, Teufel und Riesen, Drachen und Löwen, Verlobungen, Hochzeiten und Tanz, Begräbnisse und Wahnsinn. Dabei wird möglichst viel Lärm gemacht; die Kämpfenden erheben ein „greuliches Mord- und Zetergeschrei" und „schlagen hart aneinander", die Drachen und Teufel speien „gewaltig Feuer" und die zahlreichen Geprügelten „schreien gar kleglich". Einmal wird auch nach englischem Muster ein Tusch geblasen, als ein Kaiser auftritt. „Die Trommeten blasen auff, kompt Alexander, der Keiser zu Constantinopel" (*Op. Th.* II, 1306). Nach Creizenach hat sich von diesem Gebrauche in den Bühnenanweisungen des Repertoires der englischen Komödianten nichts erhalten (Schausp. d. engl. K., S. XCI); bei Ayrer ist die angeführte Stelle die einzige, wo auf diesen Bühnengebrauch hingewiesen wird.

Die Geberdensprache ist zwar wieder viel reicher als bei Sachs, doch weist sie noch rein typische Züge auf. An einzelnen Stellen jedoch giebt der Dichter soviel Anweisungen, dass man die Bühnenvorgänge rein pantomimisch verstehen kann (*Op. Th.* II, 901, 938 ff.). Die Geberden der lustigen Person weisen ganz dieselben typischen Züge auf, die von dem englischen Clown bekannt sind (vgl. Creizenach, a. a. O. XCIX ff.).

Ayrer verfehlt auch nicht, Anweisungen in Betreff der Kleidung der Auftretenden zu geben; von der lustigen Person sagt er bisweilen, indem er die Bekanntschaft mit den englischen Komödianten beim Leser voraussetzt: „ist kleidt wie der Engelendisch Narr" (*Op. Th.* I, 122).

Abbildungen der Ayrerschen Bühne sind nicht überliefert, und aus den Bühnenbemerkungen lässt sich nicht

Digitized by Google

mit Sicherheit ihr Aussehen rekonstruieren, wie noch Hampe zugeben muss; doch glaube ich, dass sie deutlich auf das englische Vorbild hinweisen. Wie bei der Sh.schen Bühne giebt es bei Ayrer drei verschiedene Schauplätze, auf denen sich die Vorgänge abspielen. Bei Sh. sind es die Vorderbühne, die Hinterbühne, die durch Vorhänge abgeschlossen werden kann, und die erhöhte Hinterbühne, auch der Balkon genannt. Dem entsprechen bei Ayrer die nicht besonders erwähnte Hauptbühne, die Brücke und die Zinne. Die Hauptbühne wird bei ihm ebenso nach den Seiten offen gewesen sein, wie bei Sh. Creizenach sagt von der Bühne der englischen Komödianten, sie sei „rings herum von Teppichen behängt" gewesen (a. a. O. XCII). Bei Ayrer lässt keine einzige Bühnenanweisung darauf schliessen, dass seine Bühne auf den Seiten von Teppichen eingeschlossen war. Die Brücke entspricht der Hinterbühne bei Sh.; dass sie aber viel mehr war, als ein erhöhter Teil der Bühne, etwa ein leicht aufstellbares Podium, lässt sich nicht annehmen. Es ist wenigstens nirgendwo von den charakteristischen Merkmalen der Sh.schen Hinterbühne, von einem Dach, oder von Säulen, oder von Vorhängen, die sie von der Hauptbühne abschliessen, die Rede.

Einen Vorhang erwähnt Ayrer an einer einzigen Stelle (*Op. Th.* IV, 2346). Der Vorgang spielt hier auf der Brücke; er wird beobachtet von einer Person, die „unter dem Fürhang rauss sieht"; dieser Vorgang kann die Brücke nicht von der Hauptbühne trennen, da er so den Zuschauern den Schauplatz verdecken würde; da später dieselbe Person „herfür geht", also auf die Brücke kommt, einem der Spieler ins Haus zu gehen befiehlt und bald selbst wieder „oben rauss sieht" (*Op. Th.* 2349), handelt es sich offenbar hier

Digitized by Google

um einen Fenstervorhang, unter dem jene Person oben auf der „Zinne“ den Vorgang auf der Brücke belauscht. Ein solcher Fenstervorhang am Balkon dient auch in Sh.s '*Henry VIII.*' dem Könige dazu, eine Scene unbemerkt zu belauschen (Act. V Sc. 2, vgl. Brandl, a. a. O. I, 28). Die Brücke wird nicht immer als vorhanden vorausgesetzt (*Op. Th.* I, 405) und muss ebenso leicht abzubrechen gewesen sein, wie sie aufzubauen war (I, 406). Es spielen sich auf ihr Vorgänge ab, die der Zuschauer besonders deutlich sehen soll; wenn die lustige Person, zu deren typischen Zügen auch eine lächerliche Eitelkeit gehört, sich dem Publikum besonders günstig präsentieren will, geht sie auf der Brücke herum (I, 207); dasselbe thut das eitle Schusterweib in der Komödie „Von der Schönen Sidea“ (V, 2205). Als wirkliche Brücke dient sie nur ein einziges Mal (I, 406). — Den Namen „Brücke“ kann dieses Brettergerüst auch daher haben, dass unter ihr die für die damalige Bühne so unentbehrliche Versenkung sich befand, das „Loch“. Hier springt der Teufel aus und ein (III, 1872), hier lauert der Drache, um menschliche Beute in seinen Rachen zu ziehen (III, 1654), hier entsteigen Zwerge und Riesen dem Schosse der Erde (II, 1035, 1225). Ein Mal soll das „Loch“ einen Fluss vorstellen (I, 408), ein anderes Mal das „Secret“ (IV, 2346).

Die Zinne wird, wie die erhöhte Hinterbühne bei Sh., eine Art Balkon gewesen sein, doch wird sie nicht den Umfang des Balkons im Londoner Schwantheater gehabt haben, den Brandl eine „tiefe Gallerie“ nennt (a. a. O. I, 28). Im Innern führte eine Treppe nach unten, so dass Personen, die von der Zinne aus auf die Bühne kamen, vom Zuschauer ungesehen hinunterstiegen und dann durch eine der beiden Thüren der Hinterwand hereintraten. Das tritt

Digitized by Google

deutlich dort hervor, wo die Hinterwand der Bühne als Front eines Hauses, die Zinne als Fenster, und eine der beiden Thüren als Hausthür gedacht ist (IV, 2349, V, 2923). Einmal soll eine der Thüren sogar das Höllenthor vorstellen, und als jemand anklopft, „sieht Lucifer oben zur Hellen rauss". Für die Annahme Tittmanns, dass ein „Raum unter der Zinne" vorhanden gewesen, dass die Zinne somit ein in den Bühnenraum vorspringender Balkon gewesen sein solle, habe ich keine Bestätigung finden können (Deutsche Dichtg. III, S. XXII). Am häufigsten stellt die Zinne ein Fenster vor, sonst auch noch die Höhe eines steilen Felsens (II, 976), eine Burgwarte (II, 1148, 1181), oder eine Stadtmauer, die man erstürmen will (III, 1543). Von der Zinne aus sieht der König in der Ayrerschen Bearbeitung der *Spanish Tragedy* dem Zwischenspiele zu, das der wahnsinnige Malignus veranstaltet (II, 938). Dabei vergisst Ayrer nicht die Unvollkommenheit der deutschen Bühne, und setzt bisweilen, wenn er von der Verwendung der Zinne oder der Brücke spricht, hinzu: „wenn mans kan haben" (I, 27), oder: „so es sein kan" (II, 972).

2. Ayrers Bearbeitungen von englischen Dramatisierungen.

Einer der Kritiker Ayrers, Robertson, sieht in der Reihe seiner Dramen zwei scharf geschiedene Gruppen; die eine solle der Periode von 1593 oder 94 bis 1598 angehören, in der der Dichter vollständig „unter dem Einfluss seines grossen Vorgängers Hans Sachs" gestanden habe, die andere der Periode von 1598—1605, wo sich der neue Einfluss der Engländer besonders stark aufdränge. Auch ich nehme mit Robertson zwei Gruppen von Dramen an und

Digitized by Google

rechne unter die zweite mit ihm die Dramen Nr. IX, XI und XXIII—XXX, möchte aber das unterscheidende charakteristische Merkmal der beiden Gruppen wo anders suchen. Die zweite Gruppe hebt sich in der That ganz deutlich heraus. Aber ihr gehören nur 10 Dramen von 36 an. Warum zeigen die anderen Dramen, die Ayrer in derselben Periode gedichtet haben muss, nicht dieselben charakteristischen Züge? Warum finden wir auch hier noch Dramen, die ganz so unbeholfen nach Hans-Sachsischer Art komponiert sind, wie die der ersten Periode? Warum schreibt Ayrer im Jahre 1598, wo er eine grosse Anzahl seiner Singspiele dichtet (vgl. *Op. Th.* V, S. 3423), die doch stark unter dem Einfluss der Engländer stehen, eine so völlig epische Dichtung wie die „Tragedia Von der Schönen Melusina", in der er noch keine Ahnung von einer dramatischen Kompositionsweise verrät? Vor allem hat ja Ayrer schon für seine ersten Dramen die Kunst der Engländer benutzen können, da der Beginn seiner dramatisch-dichterischen Thätigkeit zeitlich erst hinter das erste Auftreten der Engländer in Nürnberg fällt. In einer auf der Königl. Bibliothek zu Dresden befindlichen Handschrift des *Op. Th.* (vgl. *Op. Th.* V, 3423) ist eine kleine Anzahl der Dramen datiert. Das früheste ist im Jahre 1595 geschrieben worden, und nach Komposition und Sprache zu urteilen, kann höchstens noch die chronikenartige „Tragedia Und Gantze Histori Von Erbauung Und Ankunfft der Stadt Und Stifftes Bamberg" früher angesetzt werden. Dieses Stück mag Ayrer bald nach seiner Übersiedelung von Bamberg nach Nürnberg im Jahre 1593 geschrieben haben. Das einzige im Jahre 1595 geschriebene ernste Drama „Von Erbauung der Stadt Rom" weist ausser einer einmaligen Erwähnung der „Brücke" noch keine Beziehung zu der Spielweise oder auch

Digitized by Google

nur zur Bühneneinrichtung der englischen Komödianten auf. Bezeichnend dafür ist z. B., dass hier der Teufel noch manierlich „ein“ und „rausgeht“, wie sonst nur ehrliche Menschenkinder, das „Loch unter der Brucken“ also noch nicht benützen gelernt hat. Schon das folgende Stück aber, das Ayrer am 24. Mai 1596, sofort nach der Abreise der Truppe des Sackeville, vollendete (Trautmann, Archiv f. Litt.-Gesch. XIV, S. 113 ff.) und das dritte, das er schrieb, nachdem die hessischen Komödianten dagewesen waren, zeigen alle charakteristischen Merkmale einer starken Beeinflussung durch das Geschaute. In beiden Stücken (Nr. II u. III) tritt als lustige Person der englische Clown auf; im ersteren wird er „Jahnn der Bott oder Engelendische Narr“ genannt, im zweiten werden uns Merkmale seiner charakteristischen Kleidung angegeben (*Op. Th.* I, 206, 208). Dabei finden wir in beiden Stücken die typischen Lazzi des Clowns; in den reichen Bühnenanweisungen erkennen wir die oben beschriebene Bühne, und in Nr. III sehen wir in den Verlauf der Handlung schwankhafte Episoden verknüpft, die auf einen englischen Schwank als Vorlage deuten (bei Besprechung der beiden famosen Wächterfiguren in Sh.s '*Much Ado*' komme ich darauf zurück). Von da ab lässt sich nun kein einziges Stück Ayrers hervorheben, das nicht mehr oder weniger den Einfluss der fremden Wandertruppen aufwiese. Auch die sich eng an die erzählenden Quellen haltenden, ganz im epischen Stil abgefassten, langweiligen Dramatisierungen der Deutschen Heldensagen von „Hug Dietrich“, „Ottnit“ und „Wolff Dieterich“ (*Op. Th.* Nr. XII—XIV) und der holländischen Chronik von „Valentino und Urso“ (Nr. XVI—XIX) können nicht ausgenommen werden. In ersterem Cyklus, wo die lustige Person ganz fehlt, tritt sogar die englische Bühneneinrichtung aus den Bühnenanwei-

Digitized by Google

sungen besonders deutlich hervor (*Op. Th.* II, 1035, 1088, 1149/50, 1225, 1334 u. a. O.), während wir im letzteren wieder dem englischen Clown begegnen als „Jahn der Engelendische Narr", als „Lörlein" und als „Jahn Clam". Thatsächlich also stand Ayrer, wenn wir die Dramen VIII und I beiseite lassen, während der ganzen Dauer seiner dramatisch-dichterischen Thätigkeit unter dem Einfluss der englischen Komödianten. Die Dramen IX, XI und XXIII—XXX verraten nun allerdings eine grössere dichterische Reife; sie haben dramatisches Leben in sich, weisen mehr oder weniger deutlich eine einheitliche Handlung auf, bringen mit grösserer oder geringerer Kunst ausgeführte Intriguen und können den Zuschauer sogar in Spannung versetzen. Sollen wir nun annehmen, dass Ayrer diese Dramen in seinen letzten Lebensjahren, als Krönung seiner ganzen Thätigkeit, geschrieben habe, und dass sie deshalb seinen übrigen Dramen überlegen seien, weil er inzwischen von den Engländern gelernt hätte, wie man Dramen komponieren solle? Diese Erklärung wäre willkürlich; alle anderen Dramen müsste Ayrer dann früher geschrieben haben; diese 10 Dramen würden sich dann womöglich in einem einzigen Jahre zusammendrängen, und die neue Erkenntnis müsste dem Dichter dann wie eine plötzliche Erleuchtung gekommen sein. Zudem müsste man, wenn es wirklich eine neue Erkenntnis gewesen wäre, innerhalb der Reihe der 10 Dramen doch etwas wie eine fortschreitende Erkenntnis wahrnehmen, nach der man freilich vergeblich sucht. Eine ganz natürliche Erklärung für die Sonderstellung dieser Dramen aber bietet sich dar, wenn wir berücksichtigen, dass sie ja, teils sicher, teils sehr wahrscheinlich, auf Repertoirestücken der englischen Komödianten beruhen. Dann lautet sie so: Die Dramen IX, XI und XXIII—XXX haben einen drama-

Digitized by Google

tischeren Aufbau, nicht weil der Dichter hier die Kompositionsgesetze, die er den Engländern abgesehen haben sollte, anwendete, sondern weil er ein englisches Repertoirestück einfach in seinen Knittelvers übertrug, wobei er sich dem Gange der Handlung soweit eng anschloss, als ihn bei der Niederschrift entweder ein Bühnenmanuskript oder nur sein eigenes Gedächtnis unterstützte. Ayrer ist sich also der vollkommeneren dramatischen Komposition der Engländer nicht bewusst geworden; sie hat ihm vielmehr von selbst zufallen müssen, sobald er sich dem Gange der Handlung in der Vorlage genau anschloss. Auf diese Weise nur ist es erklärlich, dass er bei Dramatisierungen epischer Stoffe bloss das Theatralische, das äusserliche Treiben auf der englischen Bühne anzuwenden verstand, nicht aber ihren wesentlichsten Vorzug vor der deutschen Bühne, die echt dramatische Komposition ihrer Stücke. — Nachträglich habe ich gefunden, dass auch Dr. Hampe in Bezug auf die Begründung der zwei Dramengruppen bei Ayrer Robertson nicht ganz zustimmt. Er sagt: „Auch der zeitlichen Unterscheidung dieser beiden Richtungen in Ayrers Dramatik, die Robertson annimmt, wird man beistimmen dürfen, nur in der Begründung einer solchen Unterscheidung weiche ich etwas von Robertson ab, da man, wie ich meine, nach der bisherigen Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg nicht annehmen kann, dass die ungewohnte Erscheinung der fremden Schauspieler und ihrer Stücke nicht von vornherein den stärksten Eindruck auf Ayrer gemacht haben sollte. Nach meiner Ansicht versuchte der Gerichtsprokurator und kaiserliche Notar, den man sich wohl nicht allzu naiv wird vorstellen dürfen, zunächst noch einmal die deutsche Art und Kunst des bewunderten alten Meisters gegen die Engländer

Digitized by Google

auszuspielen und geriet erst allmählich und fast wider seinen Willen in ihre Bahnen, als die englische Schauspielerkunst ihre hohe Überlegenheit über das Agieren der Meistersinger glänzend und immer aufs neue dargethan hatte, und sich die Gunst des Publikums gänzlich von den einheimischen Schauspielern ab und den Fremden zuzuwenden drohte". Das Sich-Wehren gegen die fremden Einflüsse bei Ayrer kann freilich, wie die überlieferten Datierungen beweisen, nicht lange gedauert haben, und sein Beharren bei der Hans-Sachsischen Manier scheint mir weniger auf Pietät als auf Gewohnheit und Nichtanderskönnen zu beruhen; am allerwenigsten scheint mir glaublich, dass Ayrer bewusst die deutsche Art gegen die Engländer ausgespielt habe; der Beifall, den diese fanden, sowie sein eigener roher Geschmack an ihren äusseren Errungenschaften wird ihn von Sachs abgezogen haben, ohne dass es ihm besonders schwer gefallen sein mochte. Wäre der Loslösungsprozess von Sachs ein bewusster gewesen, so hätte auch Ayrer das Neue viel intensiver und vollkommener aufgenommen.

Wie Ayrer einen schon dramatisierten Stoff behandelte, lässt sich aus seinen Bearbeitungen von Kyd's *'Spanish Tragedy'* (hrsgb. von Schick, Berlin, 1901) und von Machin's *'Dumb Knight'* (Dodsley, *Old Engl. Plays*, 4th Ed. London, 1875, vol. X) durch eine Vergleichung mit den englischen Dramen zum Teil noch feststellen. Vers, Sprache und dichterischer Ausdruck müssen natürlich beiseite gelassen werden, da es ja Ayrer nur mit einer deutschen Prosafassung zu thun gehabt haben wird. Kyd's *'Spanish Tragedy'* ist bei Ayrer die Tragödie „Vom Griegischen Keyser" (vgl. Markscheffel: Th. Kyd's Tragödien, Progr. des Realgymnasiums zu Weimar, 1887), Machin's *'Dumb Knight'* die „Comedia Vom König Zu Cypern". Erstere hat Tittmann schon aus-

Digitized by Google

führlich besprochen (a. a. O. Bd. III S. 135), Ayrers Anteil daran aber überschätzt. Zunächst hat Ayrer wohl kaum das gedruckte Original oder eine Bühnenabschrift desselben vor Augen gehabt. Sein Text weicht überall so stark vom englischen Texte ab, die seltenen wörtlichen Anklänge an die englische Vorlage sind so geringfügig, dass man mit grösserem Recht der Vermutung Robertsons beistimmen darf, dass Ayrer nach einer deutschen Prosabearbeitung, die der Aufführung zu Grunde gelegen hat, gearbeitet habe. Ayrer hätte ja auch den originalen Text von einem Engländer für sich übersetzen lassen müssen, da er selbst kein Englisch verstand, und Tittmann nimmt auch einen solchen Vermittler an. Deutlicher als im Text ist die Abhängigkeit des deutschen Dichters im Gange der Handlung zu bemerken. Einige Unsicherheit kommt nur daher in die Untersuchung hinein, weil wir nicht wissen, welche Ausgabe der *'Spanish Tragedy'* den deutschen Aufführungen zu Grunde gelegen hat; sicher ist nur, dass es eine Ausgabe gewesen ist, die vor 1601 erschienen war und noch nicht die Zusätze Ben Jonson's enthielt. Alles echt Dichterische, das sich bei Kyd findet, ist bei Ayrer verloren gegangen: die Lyrik der Liebesscenen zwischen Horatio und Pelimperia, das Pathos des auf Rache sinnenden Marschalls und die ergreifende Wahrheit einiger Wahnsinnscenen. Tittmann schreibt die Streichung der Scenen am portugiesischen Hofe, die für die Einheit der Handlung sicher sehr vorteilhaft ist, Ayrer zu. Das hiesse aber Ayrer eine Fähigkeit zuschreiben, die er während seiner ganzen dramatischen Thätigkeit nur ein einziges Mal bewiesen hätte. Die kürzere straffere Fassung Ayrers kann leicht dadurch erklärt werden, dass man sie auf die Umgestaltung zurückführt, die die englischen Komödianten selbst für eine deutsche Aufführung

Digitized by Google

mit dem Drama vornehmen mussten. Sie haben diese Scenen schon deshalb fallen lassen müssen, weil sie nicht genug Personen zur Verfügung hatten. Kyd zählt 30 Personen auf, Ayrer nur fünfzehn. Ausserdem ist die straffere Fassung nicht überall von Vorteil, sie ist zum Teil auf Kosten der Motivierung ausgearbeitet worden. Dass auch die Fortlassung der Scenen zwischen dem *Ghost of Andrea* und *Revenge* für einen Vorteil zu halten sei, glaube ich nicht. Jedenfalls bringen diese Scenen in Kyd's Drama ein ausserordentliches Stimmungselement hinein (ähnlich wie in Sh.s *Hamlet* der Geist des ermordeten Königs) und geben dem ganzen bluttriefenden Gemälde einen ernsten ethischen Hintergrund.

Wie wenig wir der selbständigen Arbeit Ayrers zutrauen dürfen, zeigt noch deutlicher seine „Comedia Vom König In Cypern". Hier sind wir auch auf sichererem Boden, da wir nur mit einer Ausgabe zu rechnen haben. Den Aufführungen auf dem Kontinent kann aber nur ein Bühnenmanuskript zu Grunde gelegen haben, da der erste Druck erst vom Jahre 1608 datiert ist. Ayrer hat natürlich, wenn er überhaupt eine schriftliche Aufzeichnung des Dramas vor Augen hatte, wieder nur eine deutsche Prosabearbeitung gesehen. Zur Erklärung der Ähnlichkeiten aber genügt die Annahme, dass er ein paar Mal einer Aufführung des Stückes beigewohnt hat. Dass die komische Zwischenhandlung des englischen Dramas im Deutschen durch eine andere, auch auf eine englische Quelle deutende, ersetzt ist, wurde oben schon erwähnt. Wahrscheinlich haben die Schauspieler schon selbst diesen Tausch vorgenommen, da die ursprüngliche Zwischenhandlung mit ihrem spezifischen englischen Lokalkolorit und ihrer realistischen Schilderung englischer Advokaturverhältnisse für die deutschen Zuschauer von wenig Interesse gewesen wäre. Ayrer hält sich nur im allgemeinen

Digitized by Google

an die Handlung. Aus dem 1. Akt bei Machin, der die Werbung des Königs und den Zweikampf enthält, macht Ayrer 2 Akte und zieht dadurch die Exposition allzu sehr ins Breite; was er dabei mehr bringt, sind nur triviale Reflexionen. Während Machin am Ende des 1. Aktes nicht nur durch das Motiv der Liebe des Philokles zu Mariana den Fortgang der Handlung einleitet, sondern auch durch das bedeutsame Motiv des aufkeimenden Hasses beim Bruder der Mariana Spannung über das weitere Schicksal des eben glücklich vereinten Königspaares erregt, begnügt sich Ayrer am Ende des 2. Aktes damit, nur durch die Zeilen:

„Grossmechtiger König, gebt mir zu lohn
Mariana, die Königlich Jungfrauen" — und:
„Mit ihr reden wir im vertrauen,
Und was wir guts von ihr erfahrn,
Das wöllen wir dir offenbarn"

ein erregendes Moment für den Fortgang der Handlung zu geben. Im groben Missverhältnis zu der breiten Ausgestaltung der Exposition kürzt dann Ayrer im folgenden auf das gewaltsamste, wobei es ihn gar nicht kümmert, wenn aus der Handlung eine Reihe von Ereignissen und aus den Charakteren Marionetten werden, denn er lässt dabei die zur Motivierung allernotwendigsten Scenen fallen. So hat er die bei Machin in Akt III Sc. 16 bis Akt IV Sc. 13 sorgfältig ausgeführte Intrigue des Bruders der Mariana gegen die Königin und Philokles in Akt V Sc. 1 in eine einzige Scene zusammengedrängt und in geradezu kindischer Weise dargestellt. Bei ihm genügt die einfache Behauptung des Verleumders, dass die Königin mit Philokles die Ehe gebrochen habe, um den König in demselben Augenblicke zu veranlassen, ohne weiteres Zeugnis beide angeblich Schuldigen ins Gefängnis werfen zu lassen. Die 2. Hälfte des

Digitized by Google

3. Aktes von Scene 16 ab und der 4. und 5. Akt bei Machin sind bei Ayrer in den einen 5. Akt zusammengedrängt. Dabei schwebt nun die Befreiung des gefangenen Ritters Philippus (bei Machin Philokles) und der Königin, sowie die glückliche Lösung des Stückes völlig in der Luft, während Machin die kühne Befreiungsthat der Mariana wieder sorgfältig motiviert hat. Als nämlich Philokles Mariana durch sein erlösendes Wort vor dem Tode gerettet hat, bietet sie ihm ihre Liebe an; er aber weist sie zurück, er werde sie erst dann lieben, wenn sie ihm durch die That dieselbe starke Liebe, denselben festen Eifer, dieselbe treue Standhaftigkeit bewiesen haben werde, die er ihr gegenüber gezeigt habe. Ausserdem ist sie bei Machin vor ihrer Befreiungsthat durch eine Unterredung mit ihrem Bruder von der Unschuld der Königin und des Ritters Philokles überzeugt. Von alle dem steht bei Ayrer nichts. In der letzten Scene verrät Ayrer, dass er nicht einmal den einfachsten realistischen Vorgang, so wie er ihn gesehen haben muss, wiedergeben kann, und dass bei ihm vor der Seltsamkeit eines Vorganges keine andere Rücksicht in Betracht kommt, vor allem nicht die auf Wahrscheinlichkeit. In der Gerichtsscene nämlich, wo die gefangene Königin und die als der gefangene Ritter Philokles verkleidete Mariana erscheinen, lässt Machin die Königin ein Gottesurteil über ihre Unschuld anrufen; auf den Ruf des Herolds stellt sich der wirkliche Philokles in Verkleidung ein, besiegt den Unheilstifter, den Bruder der Mariana, und beweist so die Unschuld der Königin; dann erst lässt Machin den Ritter seine Verkleidung abthun und Mariana sich erkennen geben. Ayrer dagegen lässt, ehe noch die beiden Gefangenen vorgeführt sind, unmotiviert den Ritter Philippus ohne Verkleidung vor den König treten und sich damit der Gefahr

Digitized by Google

aussetzen, als entsprungener Gefangener sofort niedergeschlagen zu werden; dann lässt Ayrer unbegreiflicherweise den Marschall noch die verkleidete Mariana als Ritter Philippus anreden, obwohl der wirkliche Philippus dabei steht. Die ganze Scene ist bei Ayrer nur ein bunter, unzusammenhängender Wirrwarr.

Alle diese Fehler können nicht etwaigen Lücken in seinem Gedächtnisse zugeschrieben werden, sondern seinem Mangel an dichterischer Gestaltungskraft und an Verständnis für das Wesen der dramatischen Komposition. Denn ein wirklicher Dramatiker, der sich die einzelnen Vorgänge in einem fremden Drama so genau im einzelnen und in der Reihenfolge gemerkt hat, wie hier Ayrer, muss bei der Wiedergabe ganz von selbst motivieren, denn darin besteht ja gerade die kennzeichnende Eigenschaft des Dramatikers, dass er die einzelnen Vorgänge einer Handlung stets in motivierender Verkettung sieht. Ayrers dichterische Impotenz muss man nun auch bei der Betrachtung seiner Komödie „Von der Schönen Phänicia“ im Auge behalten.

3. Ayrers „Comedia Von der Schönen Phänicia“.

Der Inhalt ist in den Hauptzügen folgender: Der König Petrus von Arragonien feiert den siegreichen Abschluss eines blutigen Krieges gegen die Franzosen, den Jean Prochyte erregt hatte, durch ein festliches Turnier, bei dem der Graf Tymborus von Golison, der sich im Kriege schon besonders hervorgethan hat, alle Ritter, die sich ihm entgegenstellen, besiegt. Das erregt den Neid des Ritters Gerando, dessen feindseliges Gefühl gegen Tymborus sich noch steigert, als er ihn bei der auf das Turnier

Digitized by Google

folgenden Tafel den Ehrenplatz einnehmen sieht und bemerkt, in wie grosser Gunst er beim Könige steht. Er fühlt sich zurückgesetzt und schwört innerlich dem Grafen von Golison Rache. Tymborus hat sich inzwischen bei dem Tanze, von Amors Pfeil getroffen, in die Tochter des Ritters Lionito von Lioneten, die schöne Phänicia verliebt. Er strebt nun mit allen Mitteln danach, ihre Gegenliebe zu erhalten. Als einer der reichsten und höchsten Standespersonen am Hofe glaubt Tymborus jedoch, seiner Würde etwas vergeben zu müssen, wenn er Phänicia heirate, da sie arm und ihr Adel zwar alt, aber doch von niedrigerem Grade sei als der seinige. Allein alle Versuche zum Ziele zu gelangen scheitern; er erhält keine andere Antwort als die, dass sie nur von ihren Eltern den Gatten entgegen nehmen werde, der für sie bestimmt sei, und dass sie diesem ihr Magdtum unverletzt übergeben wolle. Die Leidenschaft des Grafen aber steigert sich dadurch noch mehr, und indem er bedenkt, dass das Geschlecht der Lionati immer den ehrenhaftesten Ruf genossen habe, fasst er den Entschluss, Phänicia zur Gattin zu nehmen. Die Werbung, die ein Bekannter des Grafen, der alte Lionatus, vermittelt, wird von Lionito und seiner Gattin Verakundia mit Freuden angenommen, und Phänicia giebt ihr Jawort. Die Nachricht von dieser Verlobung kommt dem Ritter Gerando zu Ohren, den sie in die schmerzlichste Verzweiflung stürzt; denn auch er liebt Phänicia leidenschaftlich und hat eben um ihre Hand anhalten wollen, als Tymborus ihm zuvorgekommen war. Er sinnt nun darauf, wie er die Verlobung des Grafen rückgängig machen und die Braut für sich gewinnen könne. Er holt sich bei einem bekannten Edelmanne Rat, einem Manne von sehr fragwürdigem Charakter, der bei allen schlimmen Händeln beteiligt zu sein pflegt. Der Edelmann, Gerwalt

Digitized by Google

mit Namen, hat sogleich einen teuflischen Plan bereit. Er wolle Phänicia bei Tymborus anklagen, dass sie im väterlichen Garten mit einem jungen Gesellen des Nachts geheime Zusammenkünfte abhalte. Tymborus solle selbst in der folgenden Nacht von einem Verstecke aus die Vorgänge beobachten, während er mit einem Diener, den er in Weibskleider stecken werde, dem Eifersüchtigen eine Komödie vorspielen wolle, in der ihm der verkleidete Diener als seine Braut und er selbst als ihr Liebhaber erscheinen solle. Der Anschlag gelingt ganz nach Wunsch. Die Liebe des Grafen wandelt sich auf die vermeintliche Untreue seiner Braut hin in leidenschaftlichen Hass um, und er lässt durch den alten Lionatus sein Wort zurückgeben. Als Phänicia die schändliche Verleumdung vernimmt, sinkt sie wie tot zu Boden und wird nur mit Mühe wieder zum Leben gebracht. Das Gerücht von ihrem Tode ist aber schon in die Stadt hinausgedrungen. Lionito beschliesst, es bei diesem Gerücht bewenden, an Phänicias Stelle einen leeren Sarg beisetzen und sie selbst zu Verwandten aufs Land bringen zu lassen, von wo sie nach einiger Zeit unter anderem Namen wieder zurückkehren möge; vielleicht, dass der Graf dann, von Reue ergriffen, sein Herz ihr wieder zuwenden werde; von ihrer Unschuld ist er selbst völlig überzeugt. Gerando aber, der sich um sein Ziel betrogen sieht, ist von Reue so gefoltert, dass er Tymborus aufsucht und ihm, der auch schon an der Glaubhaftigkeit des Gerwalt zu zweifeln beginnt und von Gewissensbissen gepeinigt wird, den ganzen Betrug enthüllt. Der Graf verzeiht Gerando, da ihn ja nur die Liebe zu solcher Schändlichkeit verleitet habe, will dagegen an Gerwalt Rache üben. Der Anstifter des Unheils hat sich aber durch die Flucht der Verantwortung entzogen. Der Graf und Gerando gehen nun vereint zu Lionito, um

Digitized by Google

sich ihm zu Füssen zu werfen, ihn aufzuklären und um seine Verzeihung zu bitten. Lionito, beglückt, dass die Unschuld seiner Tochter an den Tag gekommen ist, verzeiht ihnen von ganzem Herzen, und als Tymborus ihn bittet, er möge wie ein Vater ganz über ihn als seinen gehorsamen Sohn verfügen, ersucht er ihn, nicht ohne sein Wissen und seinen Rat zu heiraten. Tymborus gelobt es ihm an, und auch Gerando stellt seine Dienste Phänicias Vater zur Verfügung. Nach einiger Zeit hält Lionito die Stunde für gekommen, um seinen Plan ins Werk setzen zu können. Er lässt Tymborus und Gerando wissen, er habe nun zwei schöne Jungfrauen für sie ausgesucht, sie möchten sich auf seinem Landgute einfinden, wo er sie ihnen zuführen wolle. Dort wird dem Tymborus eine bildschöne Jungfrau mit Namen Lucilia als seine zukünftige Gattin vorgestellt, und da es ihm scheint, als ob sie seiner geliebten Phänicia sehr ähnlich sehe und er sogleich Neigung für sie empfindet, ist er freudig bereit, die Eheringe mit ihr zu tauschen. Erst als der Priester sie vereint hat, klärt der beglückte Vater Tymborus über seine junge Angetraute auf, und doppelt entzückt schliesst nun der Graf seine wiedergefundene Phänicia in die Arme. Dem Gerando giebt Lionito die jüngere Schwester der Phänicia, Bellaflura, zur Gemahlin, und so haben sich am Ende die wunderbarsten und traurigsten Ereignisse in eitel Lust und Freude gewandelt.

In den Gang dieser ernsten Handlung sind komische Scenen eingeflochten, deren Träger „Jahn der kurtzweiler", der Diener des Gerando, ist. Auch er ist vom Pfeile Amors getroffen und klagt seinen Liebesschmerz; nur steckt ihm der Pfeil im Gesäss, und mit seinen Schmerzen fordert er die Menschen bloss zum Spott heraus. Sein Herr macht sich einen Spass mit dem verliebten Diener, verspricht ihm,

Digitized by Google

selbst für ihn werben zu wollen und lädt ihn schliesslich im Namen der Geliebten zu einem Stelldichein, bei dem er ihm ein Schaff Wasser über den Kopf giesst. Die komische Handlung im 3. und 4. Akte ist eine ausgeführtere Variation desselben Schwankes, den Ayrer schon in seiner „Comedi Vom Soldan Von Babilonia“ (*Op. Th.* Nr. XXII) verwertet hat. Hier wie dort wird Jahn von einem Betrüger, der sich ihm als der Geist seiner eben verstorbenen Mutter vorstellt, die im Fegefeuer keine Ruhe finde, in Angst versetzt und getäuscht. Beidemal aber kommt Jahn hinter den Betrug und bläut den „Geist“ seiner eigenen Mutter tüchtig durch. Im 5. und 6. Akt ist Jahn mit in die Handlung hineingezogen; er wird ohne sein Wissen als Werkzeug des Betruges benutzt, den Gerwalt gegen Tymborus ins Werk setzt, und in Weibskleider gesteckt, um als Phänicia mit Gerwalt als ihrem Geliebten die von Tymborus belauschte Gartenscene zu spielen.

Woher Ayrer den Stoff für seine Komödie genommen hat, giebt er hier, wie bei den meisten Dramen dieser Gruppe nicht an (vgl. *Op. Th.* Nr. XI, XXV u. XXVI—XXX). Dass er die Novelle Bandellos gekannt habe, ist ausgeschlossen, da sein Drama alle die charakteristischen Änderungen aufweist, die für die französische Bearbeitung der italienischen Novelle durch Belleforest bezeichnend sind. Die italienische Novelle ist in ihrer grösseren Geschlossenheit, in ihrem rascheren Entwicklungsgange und ihrer Stimmungseinheit mehr für eine Dramatisierung geeignet als die Bearbeitung Belleforest's. Letzterer hat in seiner Schwatzhaftigkeit die Novelle ermüdend in die Länge gezogen, lange unangebrachte moralisierende Erörterungen, Briefe, Monologe, Liebesschwüre, Lieder eingeflochten und den ernsten, einfachen Stil Bandellos in ein spielerisches, kleinliches Pathos

Digitized by Google

voll gelehrter und mythologisierender Anspielungen umgewandelt. Für den Dramatiker wurde es besonders verhängnisvoll, dass Belleforest durch die Andeutung des Bandello, dass Timbreo di Cardona zunächst die Liebe der Fenicia erstrebte, ohne ihr die Ehe antragen zu wollen, sich veranlasst fühlte, dieses unehrenhafte Bestreben des Grafen breit auszumalen, wodurch die Einheit der Handlung zerstört und diese in zwei Hälften zerlegt wurde. In der 1. Hälfte konzentriert sich dann das Interesse des Lesers allein darauf, ob es dem Grafen gelingen werde, der Geliebten die Ehre zu rauben. Bandello sagt einfach: *'ed essendo tanto nel suo cuore questo nuovo cresciuto, che tutto si sentiva per amor della bella fanciulla struggere, deliberò, per ogni via che possibil fosse, averla. Ma il tutto fu indarno, perciocchè a quante lettere, messi ed ambasciate ch' egli le mandò, ella altro mai non rispose, se non che la sua virginità ella inviolata serbar intendeva a chi dato le fosse per marito'* (Sh.-Libr. vol. III p. 107). Daraus macht Belleforest 18 Seiten, erfindet den Inhalt des Briefes und des Gedichtes, das der Graf an Fenicie sendet, hinzu, führt eine Kammerfrau ein und giebt die Gespräche mit ihrer Schutzbefohlenen und dem Grafen wieder. Das mochte für die Novelle von keinem Schaden sein, musste aber bei ihrer Dramatisierung berücksichtigt werden. Bei Ayrer aber, der den Stoff aufnahm, wie er ihn fand, weil er von einer dramatischen Komposition nichts begriff, finden wir ganz dieselben Erweiterungen wieder. Infolgedessen findet die Verlobung des Grafen mit Phänicia, die die eigentliche Handlung erst in Gang bringt, und die bei Bandello schon auf der 3. Seite der Novelle steht, bei Ayrer erst am Ende des 3. Aktes statt. Sein Drama besteht also aus 2 Handlungen von je 3 Akten, die eigentlich schon jede für sich ein Drama abgeben könnten. Dass

Digitized by Google

Ayrer die französische Novelle unmittelbar benutzte, ist deshalb unwahrscheinlich, weil er eine deutsche Übersetzung zur Verfügung hatte. Ob er überhaupt französisch verstand, ist sehr zweifelhaft. In der „Tragedia Von der Schönen Melusina" (*Op. Th.* Nr. XX, XXI) giebt er eine französische Schrift als Quelle an; doch hat er thatsächlich eine deutsche Übersetzung dieser Schrift (französ. Übers. von Jean d'Arras) von Türing von Ruggeltingen benutzt (vgl. Robertson, a. a. O. S. 32). Seine eigene Angabe braucht hier nicht irre zu machen, da er „stets die ersten Quellen seiner Stoffe nennt, mögen sie nun seine unmittelbaren Quellen gewesen sein oder nicht" (Robertson ebd. S. 23). Als Quelle seiner „Comedia Vom König Eduarto Dem III." nennt Ayrer den „Paludanus ein Spaniol". Ein spanischer Schriftsteller dieses Namens ist nicht bekannt; Robertson hält den Namen *„Paludanus"* für eine durch nachlässige Schreibung entstandene Entstellung des Namens *Bandello;* Ayrer würde dann also auch hier die ursprüngliche Quelle nennen, obwohl sie ihm nicht unmittelbar vorgelegen hatte. In unserem Drama ist ein Hinweis darauf, dass Ayrer Belleforest's Novelle kannte, nicht zu finden. Er hat aber die deutsche Übersetzung des Mauritius Brand benutzen können. Die erste Ausgabe war schon im Jahre 1594 zu Danzig erschienen (vgl. Gödecke, 2. Aufl., Bd. II, S. 575). Die von mir benutzte Ausgabe ist undatiert und erschien zu Magdeburg, wo im Jahre 1600 auch eine lateinische Übersetzung derselben Erzählung herauskam. Das Exemplar ist auf der Berliner Bibliothek unter der Bezeichnung Ju. 3931 vorhanden und führt den Titel „Phoenicia, Eine Liebliche, und Gedechtniswirdige History, wasmassen ein Arragonischer Graffe de Colisan, sich in eine Edle und Tugentreiche Sicilianische Jungfraw Phoenicia genandt, verliebete. Und was denselben

Digitized by Google

in Heyrath und Freysachen, wiederfahren, welches billig ein Spiegel Weiblicher Ehr und Zucht mag genennet werden. Allen züchtigen und Ehrliebenden Frawen und Jungfrewlein zum Newen Jahre beschrieben durch Mauritium Brand.“ Die Erzählung beginnt mit den Worten: „Ungefehr vor Dreyhundert und etzlichen wenig Jahren, als bey lebzeiten, und durch heimlich anstifften Königs Petri von Arragon, einer, Johan Prochyte genannt, in der Insel Sicilien, über die Frantzosen ein Ewig denkwirdiges Blutbad, ... Verrätherisch angerichtet . . . .“ Danach ist diese Ausgabe, wenn man vom Jahre 1283, dem Jahre der Sizilianischen Vesper, 300 und einige Jahre hinaufrechnet, mit Sicherheit in die Zeit von 1594—1600 zu setzen, so dass Ayrer sie bequem benutzen konnte. Brands Übertragung giebt an vielen Stellen den Text Belleforest's fast wörtlich wieder, so in der Einleitung, in den Antworten, die Phänicia dem Grafen erteilen lässt, in den Verhandlungen des Grafen mit ihrer Kammerfrau, in den langen Monologen des Grafen, in der Anrede Phänicias an ihre Verwandten kurz vor ihrem Scheintode, in dem Briefe, den der Graf der Geliebten sendet und endlich auch in den Schlussscenen. Die Stellen, die bei Ayrer wörtlich an Belleforest anklingen, sind daher unmittelbar auf Brand zurückzuführen. Tittmann, der Brands Erzählung nur erwähnt, aber nicht zum Vergleiche mit heranzieht und kurzer Hand bemerkt: „Ayrer jedoch bedurfte keiner Vermittlung durch eine deutsche Übersetzung“ führt Ayrers Übereinstimmung mit Belleforest als Beweis dafür an, dass er aus französischer Quelle direkt geschöpft habe (Tittmann, a. a. O. Bd. III, S. 142). Er führt an, dass Ayrer den Namen des bei Bandello nicht erwähnten Johann von *Procida* in der Form *Prochyte* in seinem Vorspiel von Venus und Amor von Belleforest hinübergenommen habe.

Digitized by Google

Aber auch Brand erwähnt gleich am Beginn des 1. Kapitels den *Johan Prochyte* (Belleforest sagt: *un nommé Jean Prochite*). Weiter meint Tittmann, Ayrer habe sich die mannigfachen Erweiterungen Belleforest's zu eigen gemacht; dieselben Erweiterungen aber fand Ayrer bei Brand. Von diesem hat Ayrer auch jene Stellen übernommen, in denen der Text Belleforest's noch im Wortlaut zu erkennen ist. Da ist zunächst die Antwort, die Phänicia dem Grafen auf seinen Brief hin zukommen lässt. Bei Belleforest sagt Fenicie zu ihrer Kammerfrau: *'Vous me ferez ce bien et plaisir que de luy dire de ma part, que je suis sujette à deux grands maistres, au devoir, et à l'honneur, l'un me deffend telles pratiques sans le gré et consentement de mes parents, et l'autre ne le peut souffrir, tant il voile les yeux à la honte virginale de celles qui me ressemblent'.* Ayrer hat folgenden Text:

„Ich hab von mein Kindlichen tagen,
Gehabt zwo guter Meisterin,
Von den ich unterwiesen bin:
Die erste ist Gottsfürchtigkeit,
Die ander aber ist keuschheit.
Die erst Meisterin giebt nicht zu
Das ich was hinder meim Vatter thu.
Die ander Meisterin, die keuschheit,
Auch nicht gedultet oder leid,
Das ich allein red mit jhr Gnad."

Es ist leicht zu sehen, dass Ayrer der französischen Fassung ferner steht als Brand, bei dem diese Stelle so lautet: „Thut derwegen meine liebe Dienerin, mir zu beheglichen Gefallen, und meldet seiner Gnaden meinetwegen in Demuth, wiederumb an. Wie ich erstlich Gott Lob, von Jugend auff, also erzogen, dass mir biss an diese Stunde, zwey fürtreffliche Meisterinnen Gesellschaft geleistet haben, Gottes Furcht, nemlich, und die Edle Keuschheit, wolle auch mir die erste

Digitized by Google

mit nichten verhengen, ohne Fürwissen, meiner Hertzlieben Eltern in einigerley verweissliche und verdechtige Gesprech mich einzulassen. So befahret sich die andere, in jhrer reputation und Lob, allzu gröblich verletzet zu werden, da ich diesem Schreiben nachzusetzen mich untername ....." Beweiskräftiger für die Abhängigkeit Ayrers von Brand sind aber Übereinstimmungen zwischen ihnen, die bei Belleforest keine Parallele haben. Vor allem hat Ayrers Vorspiel von Venus und Amor, das Rudolf Genée und Tittmann ihm noch als originale Erfindung zuschreiben zu müssen glaubten, im Beginn der Brandschen Erzählung sein Vorbild. Hier heisst es: „So viel mehr verdross und missfiel es der Göttin Veneri, dann sie jhr nicht ein schlechten Schimpff zu sein vermeinete, das sie durch krafft und Macht jres Sohnes Cupidinis, der über Himmel und Erd regierete, und dessen scharffen Pfeilen Jupiter selbst, sampt den unzehlich Himlischen, Irdischen, Meer, und Helle Göttern, nicht hetten widerstehen können, das junge Hertz des grossmütigen Graffen de Colisan nicht müchte zu bezwingen, und jhr Sohn seinen tödtlichen Köcher schier gantz und gar umb dessen Willen, doch nur in Lufft gelehret, und vergebens geblöset hatte: Aber, in dem Hochgenandter König de Arragon sein Königlich Hofflager zu Messina in Sicilien angeschlagen, und des Orts mit seinen Fürsten, Graffen, Herrn, Rittern und Hoffgesind, wegen eroberten Siegs und des Reichs Sicilia, in allen Frewden lebete, wolgemelten Herrn Graffen de Colisan auch hoch herfür und zu sich zohn, da wolt das Glück verhengen, dz Venus eine Schlinge jhres süssbittern Bandes, dem unerschrockenen freyen Hertzen des tewren Helden, zu erkennen geben und anfügen müchte". Damit vergleiche man bei

Digitized by Google

Ayrer im ersten Aufzuge: „Venus, die Göttin geht ein..... ist zornig und sagt:

„Ich wollt hie gern klagen mein not,
Das mich und mein Sohn macht zu spot
Tymborus, der Graf von Golison,
An Königs Hof zu Arragon."

Dann erzählt Brand von einem Turnier bei Hofe, „inn welchen dieser unser junger Held als ein frewdiger Löw offt Ross und Man zu boden warff.... Und er allein den rühmlichen Dank und schönstes Kleinot von der Bahn führete." Auch bei Ayrer besiegt der Graf von Golison jeden, der sich ihm entgegenstellt und gewinnt den höchsten Ehrenpreis. Bei Brand wie bei Ayrer giebt es dann ein Festessen, dem sich ein „Abendtantz" anschliesst. Nur darin weicht hier Ayrer von Brand ab, dass er den Grafen Tymborus erst während des Tanzes vom Pfeile Cupidos getroffen werden lässt, wogegen bei Brand Cupido seinen Pfeil abschiesst, während der Graf mit Phänicia beim Gastmahl sitzt. Bei Bandello und Belleforest steht davon nichts, bei ihnen wird nur erwähnt, dass König Pedro Festlichkeiten zur Feier des Sieges veranstaltete, aber keine eingehende Beschreibung davon gegeben. Bandello sagt: *'Quivi tenendo egli una Corte molto reale, e per la ottenuta vittoria essendo ogni cosa in allegrezza, ed armeggiandosi tutto, il dì, e facendosi balli, un suo cavalier e barone molto stimato..... sommamente amava, d'una giovannetta figliuola di messer Lionato....'* Belleforest giebt die Stelle mit geringfügigen Erweiterungen wieder: *'En ceste cité donc s'estant arresté le Roy d'Arragon, il y tint court, avec grand joye pour la victoire obtenue, faisant banquet à les gentilshommes qui l'avoyent suivy, lesquels dressoyent milles sortes de passetemps au faict des armes, tant pour donner plaisir au*

Digitized by Google

Roy, que pour s'exercer en une occupation si belle et tant propre à la noblesse.' Im Verlaufe des Spieles treten dann noch einige weniger wichtige Übereinstimmungen zwischen Ayrer und Brand hervor. Bei beiden heisst Phänicias Kammerfrau, die bei Belleforest unbenannt ist, *Phillis*.

Im 3. Akt, als Phillis ihrer Herrin das Lied vorgesungen hat, in dem Tymborus sein Liebesleid klagt, sagt Phänicia:

„Jungfrauschafft und ein weisses kleid
Lassen sich zusam gleichen beid.
Wenn der eines bekombt ein flecken,
Bleibt er Ewig darinnen stecken
Und kan man jhn nicht mehr vertreiben."

(*Op. Th.* S. 2091 V. 1—5.)

Diese Verse erinnern stark an eine Stelle bei Brand, die ich hier, noch einer anderen Beziehung wegen, auf die ich später zurückkommen werde, wörtlich anführen möchte: „In Anmerckung das es umb Jungfräwlichen und Fräwlichen guten Namen gar ein zartes Ding, und viel ein ander Gelegenheit und Zustand, dann umb eines jungen Gesellen oder Mannes habe, dann hierin das Männliche Lob dem Golde zu vergleichen, das Jungfräwliche und Weibliche aber, einem schneeweissen, unbefleckten, seidenem Kleide. Ob nun schon (vielleicht) etwas das Golt im Kot fellet, und das Männliche Lob, durch ein missthat verdunckelung leidet, So kan doch solches hernach durch ein andere löbliche That, gleich als das Gold aus reinem Wasser gewaschen, nicht wiederumb allein geleutert, sondern auch zu grossem Ruhm gereichen. Das zarte Schneeweisse Seidene Kleid und Jungfräwlicher guter Name aber, Wo das einmal mit dem allergeringsten Fleck oder Mackel angesprengt oder beschmitzt wird, und

Digitized by Google

also, vielleicht (wie dann leider viel Exempel vor Augen, und hin und wider gehöret werden) auss ungründtlicher Verargwohnung, oder auss auffdichtung falscher, listiger Nachreder, leichtfertiger Ehrenkrencker und Lügenmeuler dem Jungfrewlichen und Weiblichen guten Namen, bey dem bald gleubigen Pöfel, ein geringes Kläplein angehengt, und also den Leuten in Mund, und auff die Zunge geführet, so ist hernachmals alle Arbeit verloren, den Fleck oder ein Denkmal davon, muss es behalten."

Dass bei der Betrugsscene Ayrer, abweichend von Bandello und Belleforest, die Beteiligten über eine Mauer steigen lässt, will Tittmann durch die Forderung einer Vereinfachung des scenischen Apparats begründet sehen. Allein auch diese vermeintlich originale Änderung Ayrers findet sich schon bei Brand: „Die Unglückhaffte Stunde und beramte zeit war nun verhanden, in welcher der trawrige Graff gantz zitternde sich nach dem Garten verfügte, nichts als allein sein Rappier und Schildlein mit sich nemende, mit beschwertem Gemüth, stieg er über die Mawren . . . . . Wie er nun vermeinte sein trawriges Gemüth und schweres Anliegen ferner zu erweitern, und seine Klag zu continuiren, hörete er plötzlich ein Gereusch, vernam auch das nicht weit von ihm etzliche über die Mawer des Gartens abstiegen."

Bei näherer Betrachtung der Brandschen Erzählung ist mir aufgefallen, dass ihre Abweichungen von der Fassung Belleforests nach Form und Inhalt hindeuten auf die Sammlung von Repertoirestücken englischer Komödianten aus dem Jahre 1630, den „Liebeskampff". Hier findet sich in der „Comoedia und Prob getrewer Liebe" (Creizenach, a. a. O. S 3) das Gleichnis von der Jungfräulichkeit und dem unbefleckten weissen Kleide in etwas weniger

Digitized by Google

überladenem Stil als bei Brand. Creizenach giebt es als Beispiel einer Stilart an, die das Gepräge des Euphuismus trägt. Zur Vergleichung mit der Brandschen Fassung setze ich es hierher: „Das männliche Lob ist dem Golde zu vergleichen, das jungfräuliche aber einem schneeweissen, unbefleckten, seidenen Kleide. Ob nun schon vielleicht etwa das Gold in den Koth fället, und das männliche Lob durch eine Missethat Verduncklung leidet, So kann solches hernach durch eine andere löbliche That, gleich als das Gold aus reinem Wasser gewaschen, nicht wiederumb allein geleutert, sondern auch zu grossem Ruhm gereichen, das zarte, schneeweisse schöne Kleid und Jungfräuliche gute Name aber, wo es einmahl mit dem allergeringsten Flecklein beschmitzt wird aus auftichtung falscher listiger Nachrede leichtfertiger Ehrenkränker und Lügenmäuler, Jungfräwlichen guten Namen bey dem baldgläubigten Pöfel ein Kläplein anhenckt und also von den Leuten bald im Munde und uff der Zungen geführt werden, So ist hernachmals alle Arbeit verlohren, den Fleck davon muss es behalten." — Man sieht, dass die Übereinstimmung eine wörtliche ist.

Ebenso wie ein derartiges Gleichnis ist auch die Einführung von Venus und Cupido in Person nach Creizenach ein besonderes Charakteristikum dieser Dramensammlung, das er auf den Einfluss der französischen Schäferpoesie zurückführt.

Eine ähnliche Rolle wie hier, spielen Venus und Cupido aber auch schon in der ersten Sammlung von Repertoirestücken der englischen Komödianten in den „Englischen Komedien und Tragedien", im Jahre 1620 erschienen. Hier sagt im „Königssohn von England", der Prinz: „O, o kein Wort kann ich mehr reden; wer hätte gegleubet, dass Göttin Venus mächtiger seyn sollte, denn Gott Mars. O jhr schöne

Digitized by Google

Creatur wie macht jhr mich jetzt so kraftlos. Ja wahrlich mit manchen praven Ritter habe ich gestritten und Marti trewlich gedienet und allezeit gesieget, jetzt aber sind mir meine kräfte also benommen, dass ich mich auch mit den geringsten Ritter zu streiten nicht unterstehen dörffte."

Im „Liebeskampff" freilich, wo die Liebe das Hauptthema ist, sind solche Anrufungen der Liebesgottheit gewöhnlich. Von der „Comedia Und Macht des kleinen Knaben Cupidinis" giebt Creizenach an: „Gleich in der ersten Scene stellt sich Cupido den Zuschauern vor und rühmt seine Macht, der sich kein Sterblicher entziehen kann. Er beweist diese Macht an der Jungfrau Jucunda und an dem Jüngling Florettus Zwentibolt aus Malocco. Beide verschmähen die Liebe, aber doch werden beide, zuerst Jucunda, sodann Florettus, von Amors Pfeil getroffen."

Mit der Stelle aus dem „Königssohn" vergleiche man bei Brand im 8. Kapitel den Monolog des Helden: „Also sey ich auch noch der Tymbre de Cardonne, so unlang gantz frey in seinen Gedanken, nichts anders zu gemeinen wuste, dann wie er seinem König und Herrn getrewlichen dienen, Sein hohen Ruhm vermehren, und der, so jm feindlichen begegnen dürffte, zu erlegen sein wolte? Sey ichs? Sey ichs? sag ich, wo ist denn nu mehr mein Sterckn? wo ist mein Tapfferkeit? wo ist mein frewdiges Gemüth? ja wo ist mein Vernunfft und mein selbst Erkenntnis? Ach Amor, Amor, falscher und betrieglicher Amor, wohin? worein? und warumb hast du mich gestürtzet? Weshalben hastu mich in Liebe gestricket kegen der, die doch deinen Regiment nicht unterworffen sein wil, die deine Pfeile verlachet," u. s. w. Und das, was oben Creizenach von der „Comedia und Macht des kleinen Knaben Cupidinis" berichtet, stelle man in Parallelle mit dem Anfangskapitel bei Brand.

Digitized by Google

Das Auftreten von Venus und Cupido in der ersten Sammlung scheint mir nun dafür zu sprechen, dass diese Figuren nicht der französischen Schäferpoesie allein eigen gewesen sind, da jene Sammlung ganz unter englischem Einfluss gestanden hat. Finden wir doch auch schon in der alten englischen Tragödie von Tancred und Gismond, *'Gismond of Salern'*, Venus und Cupido in derselben Rolle, die sie in der Brandschen Novelle, oder bei Ayrer, oder in der Komödie „Macht des kleinen Knaben Cupidinis" spielen, nämlich als „Anstifter des ganzen Handels, gewissermassen als Vice des Stückes" (vgl. Brandl, Quellen des weltl. Dramas in England vor Sh. Quellen u. Forschungen, Bd. 80, 1898, S. XCVII ff.).

Manche Eigentümlichkeiten der Schreibweise bei Brand deuten zum Teil auf beide Sammlungen von Bühnenstücken hin, so die pedantisch-schwerfälligen Perioden mit den ersten Spuren jenes gezierten und preciösen Ausdrucks, der für den deutschen Prosastil des 17. Jahrhunderts so charakteristisch ist, dann der reichliche Gebrauch von Fremdwörtern, Hyperbeln, Gleichnissen und mythologischen Anspielungen, endlich auch die Manier, zwei Begriffe anzuwenden, wo einer genügte (z. B.: „So viel mehr verdross und missfiel es der Göttin Veneri", oder „Ihr, als die Verstendige leichtlichen anmercken und erkennen würdet können, was massen zu derselben Gehorsam und Diensten, ich gutwillig bereitet . . .").

Darauf lassen Brands Abweichungen von Belleforest, die zugleich Übereinstimmungen mit Ayrer sind, mit Sicherheit schliessen, dass, als er die Novelle des Belleforest ins Deutsche übertrug, er stark unter dem Einfluss der Stücke der englischen Komödianten stand und eben ganz besonders unter dem Einfluss derartiger Bühnen-

Digitized by Google

stücke, wie sie uns in den beiden Sammlungen „Englische Komedien und Tragedien“ und „Liebeskampff“ erhalten sind. Eine Vermutung, Brand könnte unter diesen Stücken auch eine Dramatisierung der Geschichte „Vom Grafen Timbreo di Cardona“ gesehen haben, aus der er seine Zuthaten entnommen hätte, liegt gewiss nahe, hat aber keine anderen Anhaltspunkte, als die erwähnten Übereinstimmungen mit Ayrer. Jedenfalls macht Brands Übertragung stark den Eindruck, als ob sie unter dem Einflusse eines denselben Stoff behandelnden Bühnenstückes geschrieben worden wäre, denn die Abweichungen von der Fassung Belleforests sind offenbar sogleich leichter verständlich, wenn man sie sich aus einem Bühnenstücke herstammend denkt. Letzteres gilt besonders von der Änderung Brands in der Betrugsscene; welcher Grund sollte ihn, als Novellisten, veranlasst haben, die Betrüger über eine Mauer steigen zu lassen? — Dagegen ist das Erfordernis der Bühne ohne weiteres ein einleuchtender Grund dafür.

Digitized by Google

III.

Ayrers „Komedia Von der Schönen Phänicia" und Shakespeare's *'Much Ado About Nothing'*.

1. Die Haupthandlung.

An der ernsten Handlung sind bei Ayrer alle Personen beteiligt, die Bandello, Belleforest und Brand anführen. Den hier unbenannten Werber für den Grafen Tymborus nennt Ayrer „*Lionatus*", die dort gleichfalls unbenannte Mutter der Phänicia „*Verakundia*". Die Figuren der Venus, des Cupido und der Kammerfrau Phillis hat er aus Brands Novelle übernommen. Seiner eigenen Erfindung gehören nur die „beede Räth" des Königs Petrus an. Die beiden Figuren haben keine Bedeutung und sind völlig überflüssig; anscheinend hatte der Jurist Ayrer eine solche Hochachtung vor seinen eigenen Standesgenossen, dass er sie für notwendig unzertrennliche Gefährten der Fürsten hielt, denn in 30 seiner Dramen, in denen ein Fürst auftritt, habe ich nur ein einziges gefunden, wo dieser ohne die unvermeidlichen „zween Räth" gelassen wird. Bei Sh. haben nur zwei Personen denselben Namen, wie in der ursprünglichen Quelle und bei Ayrer. Es sind der Prinz *Don Pedro von Arragon*, der bei Ayrer *Petrus* heisst und König von Arragon

Digitized by Google

ist (wie in der Novelle) und der Gouverneur von Messina *Leonato*, den Ayrer *„Lionito von Lioneten"* nennt. Von den anderen Personen entspricht Sh.s *Claudio* dem Grafen *Tymborus*, der Bruder des Leonato, *Antonio*, dem *Lionatus*, „einem Alten von Adel", der Prinz *Don Juan* dem *Gerando*, *Borachio* dem *Gerwalt*, *Hero* der *Phänicia* und die Kammerfrau *Margareta* der *Phillis*. Der Name der zweiten Kammerfrau in Sh.s Stück, *Ursula*, kehrt auch bei Ayrer wieder. „Hat doch mein Mutter *Ursel* geheissen", sagt Jahn (2079, 30). Die Mutter der Hero (Phänicia) muss auch Sh. ursprünglich im Personenverzeichnis mit aufgeführt haben. Das geht wenigstens aus folgender Notiz von Delius hervor (Sh.-Jahrb. Bd. VIII, S. 178): „Die Quarto von 1600, welche dem Drucke der Folio bei diesem Drama [*Much Ado*] zu Grunde gelegt worden, muss zunächst aus einem Bühnenmanuskripte gedruckt sein und dann später selbst als solches bei den Schauspielern gedient haben. So sind unter den Bühnenanweisungen auch einige auffällige beiden alten Ausgaben gemeinschaftlich. Sogleich zu Anfang des Stückes, wo unter den auftretenden Figuren auch die Gattin des Leonato: *Innogen his wife* angeführt wird — eine Person, welche die Herausgeber später aus dem Verzeichnis gestrichen haben, da von ihr im Verlaufe des Dramas nirgendwo die Rede ist. Dass der Dichter ihr indes ursprünglich eine Rolle, die er später fallen liess, zugedacht hatte, scheint daraus zu erhellen, dass Quarto und Folio sie noch einmal (Akt II Sc. 1) auftreten lassen: *„Enter Leonato, his brother, his wife* etc." Das ist ein Zeugnis für den Zusammenhang von Sh.s Drama mit den übrigen Fassungen.

In der ersten Scene zwischen Venus und Amor (2051—2054, 3) ist Ayrer den Anregungen Brands gefolgt. Ein bedeutsamer Zug jedoch wird hier von dem Grafen

Digitized by Google

Tymborus angeführt, der auch bei Sh. wesentlich betont ist, bei Bandello und Belleforest dagegen nicht hervorgehoben wird. Das ist die Gegenüberstellung des Kriegers und des Liebhabers im Charakter des Helden; bei Sh. sowohl wie bei Ayrer wird der Held, Claudio resp. Tymborus, als ein tapferer Krieger eingeführt, der bisher gegen alle Lockungen der Liebe spröde geblieben ist. Die Worte der Venus (2052, 25—28):

„So ist aber der Graf und Ritter
Wider mich so grim und bitter,
Das er sich keiner Weiber acht,
Liebt vil mehr gross Kriegswessn und schlacht“

und (2052, 13 ff.):

„Dann ich hab manchem Helten wehrt
Sein Kriegshertz zu Weibslieb verkehrt
Und auss ihm einen weichling gmacht,
Das er keines Kriegs mehr hat geacht,
Sonder hat mit gedancken gestritten,
Weiber zu führn auff den Schlitten,
Ihn zu Ehrn kempfft und Turnirt,
Zu nacht gesungen und gassirt ....“

vergleiche man mit Claudios Worten (Akt I, Sc. 1, V. 288 ff.):

‘O, my lord,
When you went onward on this ended action,
I look’d upon her with a soldier’s eye,
That lik’d, but had a rougher task in hand
Than to drive liking to the name of love . .’

und mit Benedicts Spott über den verliebten Claudio (II, 3, 13 ff.):

‘I have known when there was no music with him but the drum and the fife: and now had he rather hear the tabor and the pipe: I have known when he would have walk’d ten mile a-foot to see a good armour; an now will he lie ten nights awake, carving the fashion of a new doublet.’

Digitized by Google

Die Festlichkeiten, die zur Feier des siegreichen Ausganges des Krieges am Königshofe stattfinden, und bei denen Venus ihre Rache an dem spröden Grafen Tymborus ins Werk setzt, bringt Ayrer in grosser Breite auf die Bühne. Ayrer hat sich in der Turnierscene zunächst an Brand eng angeschlossen, der sie in folgender Weise darstellt: „Und begab sich über unlang, dz. Kön. May: einen herrlichen und wohlgeordenten Thurnier, Ritter und Ritterspiel angestellet hatte, inn welchen dieser unser junger Held, als ein frewdiger Löw. offt Ross und Man zu Boden warff, alle auch, die jhm zu begegnen sich unternamen, der gestalt zu empfahen wusste, das jhnen Lust und Begierde weiter anzusprengens vergienge, Und er allein den ruhmlichen Dank und schönstes Kleinot von der Bahn führete." Genau so besiegt bei Ayrer Tymborus einen Gegner nach dem andern. Dabei möchte ich aber im einzelnen auf Ähnlichkeiten mit einem Auftritt der 1. Scene im 5. Akt in Sh.s Drama hinweisen. Bei Ayrer kämpft Tymborus mit Lionito und Lionatus, hier wird Claudio von Leonato und dessen Bruder Antonio, der ja dem Ayrerschen Lionatus entspricht, zum Kampfe herausgefordert. Bei beiden Dichtern betonen die beiden Alten, dass sie trotz ihres hohen Alters mit ihm, dem jungen Ritter, zu kämpfen wagten (Ayrer, 2058, 8—13, 30—32; Sh. V, 1, 58 ff., 74, 80 ff.). Besonders auffallend ist die Ähnlichkeit zwischen den Antworten, die Tymborus und Claudio dem Vater der Phänicia, resp. der Hero, giebt. Tymborus sagt (2058, 15 ff.):

„Eur Lieb wolt ich nicht gern schlagen.
Jedoch bin ich zum Kampff begierig.
Drumb will ich allein kempffen zierlich
Und euer Lieb gar kein leid nicht than."

Digitized by Google

Claudio sagt etwas stärker, da es hier Ernst ist (V, 1, 63ff.):

> 'Marry, beshrew my hand,
> If it should give your age such cause of fear.
> In faith, my hand meant nothing to my sword.'

Man könnte vielleicht sagen, Ayrer habe die Turnierscene bei Brand gefunden und sie verwerten wollen, und da er keine neuen Personen habe einführen wollen, habe er die vorhandenen Personen gegen einander kämpfen lassen, und so sei es ganz selbstverständlich, dass auch der alte Lionito von Lioneten und der alte Lionatus einmal an die Reihe kommen mussten; diese Übereinstimmung mit Sh. sage also weiter nichts. Dem gegenüber sei bemerkt, dass erstens dadurch die auffallenden Ähnlichkeiten im Wortwechsel unerklärt bleiben und zweitens immer im Auge behalten werden muss, dass Übereinstimmungen zwischen Ayrer und Sh., die nur bis auf Brand zurückgehen, schon für eine gemeinsame Quelle in Anrechnung zu bringen sind, da Brands Abweichungen von Belleforest (Bandello) am besten durch Beeinflussung seitens eines Dramas erklärbar sind, das denselben Stoff behandelt hat.

Dem Turnier lässt Ayrer „ein herrlichen Abent Tantz“ folgen, bei welchem Tymborus von Cupidos Pfeil getroffen wird. Bandello, Belleforest und Brand berichten von einem Tanze nichts. Dagegen findet diese Scene eine Parallele bei Sh. im Maskenfest, wo der Prinz für Claudio um Hero wirbt (II 1). Dabei ist besonders die Ähnlichkeit in der scenischen Anordnung auffallend. Beide Dichter lassen die Personen paarweise auftreten: Tymborus mit Phänicia, Lionito mit Verakundia, Lionatus mit Anna-Maria, der Kammerjungfer, Gerando mit Phillis, der Kammerfrau und: Margareta mit Baltasar, Ursula mit Antonio, Benedict

Digitized by Google

mit Beatrice. Besonders ist auf die Identität der Paare Lionatus-Anna-Maria und Antonio-Ursula hinzuweisen; sie kann schwerlich auf Zufall beruhen.

Nach dem Turnier und nach dem Tanz tritt bei Ayrer der Ritter Gerando auf, der, wie schon erwähnt, Sh.s Don Juan entspricht. Damit sind wir zu der wichtigsten und bedeutsamsten Übereinstimmung zwischen dem deutschen und dem englischen Drama gelangt, die schon Albert Cohn in das gebührende Licht gesetzt hat (*Sh. in Germany*, p. LXXI ff.). In der Novelle wird Gerando als der Jugendfreund und Waffengefährte des Grafen von Cardona bezeichnet, bei Ayrer aber steht Gerando, wie bei Sh. Don Juan, persönlich dem Helden des Stückes fremd gegenüber.

Bandello, Belleforest und Brand lassen Gerando erst in der zweiten Hälfte der Handlung auftreten, als der Graf Timbreo schon um Fenicia geworben und das Jawort von den Eltern und der Geliebten erhalten hat. Bei Ayrer und Sh. tritt jedoch Gerando und Don Juan schon am Beginn des Stückes zusammen mit den übrigen Personen auf die Bühne. In der Novelle greift Gerando deshalb in die Handlung ein, weil auch er Phänicia liebt, ihm aber der Graf Timbreo zuvorgekommen ist, gerade als er um sie hat anhalten wollen. Sein Motiv ist also unbefriedigte Liebesleidenschaft. Bei Sh.s Don Juan hat sich von diesem Motiv keine Spur mehr erhalten; er handelt aus angeborener Bosheit und einem Neid- und Rachegefühl gegen Claudio heraus, den er gerade auf dem Höhepunkte des Glückes sehen muss, als er besonders tief gedemütigt ist und noch dazu hauptsächlich durch ihn. '*Come, come, let us thither*', sagt er zu Borachio, als er von ihm gehört, dass eine Heirat zwischen Claudio und Hero im Gange sei, '*this may prove food to my displeasure. That young start-up hath all the glory of my*

Digitized by Google

overthrow: if I can cross any way, I bless my self every way' (I, 3, 60 ff.). Ein ganz gleicher Charakter, wie er sich hinter diesen Worten zeigt, spricht aus den Worten des Ayrerschen Gerando, die er zu sich selbst spricht, als er auf dem Turnier von Tymborus besiegt worden ist (2060, 19 ff.):

„Tymbor, der Graf von Golison,
Legt uns hie allen gross schandt an.
Der thut gar hoch hersprechen sich,
Weil er im Franckreichischen Krieg
Durch verrehterey angericht hat
Überaus ein sehr grosses blutbadt,
Das man Sicilisch Vesper heisst
Und jhn der König sogar hoch preist.
Das helt er sich dest steuff und strenger
Und ander gegen jhm vil wenger.
Sein Künheit wechst von tag zu tagen.
Der hats im Turnir als wegk gschlagen
Und ist beim Königlichen Abentessen
Zu nechst oben bey dem König gesessen,
Bey jhm das Königlich Frauenzimmer,
Das ich es kan zusehen nimmer,
Sonder bin gleich gangen davon,
Weil ich schir sass zu underst an.
Und will der sachen dencken nach,
Wie ich mich an jhm rechen mag.
Nun ists mit Kempffen gar vergebens.
Mir schad der schimpff die Zeit meins lebens.
Er ist zu Khün, lüstig und scharff.
An ihn ich mich nicht richten darff,
Sonder muss mich nur dahin schicken,
Das ich mit falschen Practicken
Ihm etwa schand und schimpff beweiss.
Ich will ankehren allen fleiss
Und will mich an dem Grafen rechen,
Mir wöll dann Gott das leben brechen.“

Gerando zeigt hier dieselben Charakterzüge wie Sh.s Don Juan: Eitelkeit, Feigheit, Rachsucht und hinterlistige Bosheit. Als derselbe zeigt er sich auch in seinem zweiten Monologe (2064, 8—11, 27/28):

Digitized by Google

„Ich habs vor gesagt und sag es noch:
Tymbor tregt uns den zaum zu hoch
Und übernimet sich der gnad,
Die er bey unserm König hat,
. . . . . .
Was gelts? ich bring jhn selbst ins garn,
Das ich an ihm gerochen wer."

Als er in solcher galliger Stimmung die Kammerjungfer Anna-Maria sich ihm nahen sieht, sagt er:

„Potz! Dort geht Anna-Maria her,
Welcher mein Jahn will hoffiern.
Ich muss sie ein weng mit jhm vexirn."

Sein Ärger macht sich also dadurch Luft, dass er andere in ärgerliche Verwicklungen zu bringen sucht; das stimmt zu seinen übrigen Charakterzügen.

Bei Ayrer finden wir aber auch den eifersüchtigen, verliebten Gerando. Im 4. Akte lässt ihn der Dichter ganz unvermittelt auftreten, wie ihn die Nachricht von der Verlobung des Grafen Tymborus mit Phänicia in tiefstes Liebesleid gestürzt hat, ohne uns in der 1. Hälfte seines Dramas auch nur die leiseste Andeutung gegeben zu haben, dass auch Gerando Liebe zu Phänicia hege. Albert Cohn sagt dazu: „Afterwards he (Gerando) appears to put forward his admiration of Phaenicia as a mere pretext for his revenge on Tymborus, for up to the time, there is no mention . . . . . ."

Allein nirgendwo geht aus den Handlungen oder den Worten des verliebten Gerando hervor, dass seine Liebe nur Verstellung sei. Seine Liebesleidenschaft lernen wir zuerst aus seinen Monologen kennen. Hat er denn eine Veranlassung, sich vor sich selbst zu belügen? Es heisst S. 2094, Z. 28: „Gerando, der Ritter, geht schön Kleid ein und sagt sehr kläglich:

Digitized by Google

„„Ach, wie solt ich mir wünschen zu leben?
Phänicia die ist vergeben
Tymbori, dem reichen mechtigen Grafen.
Ach, ist sie mir denn nicht beschaffen,
Auff die ich all mein hoffnung gmacht.
Ey, ey! wer solt haben gedacht,
Das der Graf umb sie Freyen sol?
Doch halt ich sie sein wirdig wol
Wegen jhrer Gottsforcht und Tugent,
Ihrs Adels und jhr schönen jugent.
Ach ich hab dacht, sie sey gewiss mein:
So muss ich jhr beraubet sein.
Das kostet mich leib, Ehr und Gut.
Ach wehe! ich steck voller unmuth,
Das ich nicht davon reden kan.
Ich muss vor grossem leid vergahn.“ “

Er ist dann so weich aufgelegt, dass er seinem Diener Jahn, der ihm den Streich vorhält, dem er seiner Liebe zu Anna-Maria gespielt hat, gesteht

„Aber ich hab dahin nicht gedacht,
Das offt einer ein gruben macht
Eim andern und fellt selbst darein.“

Als Jahn gegangen ist, den Gerwalt zu holen, klagt Gerando für sich weiter:

„O Phänicia, die gantze Welt,
Silber, Golt und alles gelt,
Edelgestein und all Metal,
All Perlein, die haben kein zahl,
Und was der Mensch sonst lieben thut,
Halt ich alles sambt nicht so gut,
Als dich, mein hertzen Lieb allein:
Und ich soll dein beraubet sein?
Ach, ich muss eben allhie verzagen.“

Das klingt alles nicht wie Heuchelei. Zudem braucht ja gerade auf der Wahrheit der Liebesempfindung des Gerandas, dass der beleidigte Nebenbuhler ihm schliesslich verzeiht, dass auch Phänicia und ihr Vater ihn wieder zu

Digitized by Google

Gnaden aufnehmen, und dass er sogar Phäniciens Schwester Bellaflura zur Gattin erhält. Ebensowenig würde zur Unwahrheit seines Liebesgefühls die zerknirschte Reue stimmen, in der er dem Tymborus sein eigenes Rapier anbietet, damit er ihn, als den Vernichter seines Glückes, mit ihm durchbohre, und die Freude, die er bekundet, als ihm Phänicia verzeiht und ihm ihre Schwester als Gattin zugeführt wird. Wenn wir auch Ayrer nicht zutrauen dürfen, dass er aus künstlerischen Rücksichten Änderungen mit einer überlieferten Handlung vorgenommen haben würde, so müssen wir doch von ihm glauben, dass sein naives Gerechtigkeitsgefühl sich hier gesträubt hätte, einen rachsüchtigen und boshaften Schuft an einem so glücklichen und frohen Ausgange teilnehmen zu lassen. Gerando ist aber im 2. Teile des Ayrerschen Dramas genau so geschildert wie in der Novelle: als der leidenschaftlich Liebende, der, als ihm die Aussicht auf Befriedigung seiner Leidenschaft abgeschnitten erscheint, nur darauf sinnt, sein verlorenes Glück durch jedes Mittel wieder zu erringen und in diesem Gemütszustande dem teuflischen Plane des Gerwalt zum Opfer fällt, der als der eigentliche Vertreter des Bösen im Stücke dargestellt ist. Ich glaube, dass Ayrer eben unter der Figur des Gerando zwei völlig verschiedene Charaktere in naiver Weise neben einander gestellt hat. Er wird die Novelle des Brand nicht nur gekannt, sondern sicher auch besessen haben. Die Aufführung eines Bühnenstückes, das denselben Stoff behandelte, durch englische Komödianten, regte ihn an, an der Hand des Brandschen Textes und seiner Erinnerungen an das Geschaute gleichfalls den Stoff zu dramatisieren. Er erinnerte sich nun, in der Bühnenfassung gesehen zu haben, dass der Gegenspieler des Grafen Tymborus schon am Beginne des Stückes auftrat; er übernahm das und zugleich auch den

Digitized by Google

Charakter des neidischen, boshaften Gegenspielers, wie er dort geschildert sein musste. In der Brandschen Fassung aber fand er von einem solchen Charakter garnichts; aus eigener Kraft war er nicht im stande, diesen Charakter festzuhalten und demgemäss die Handlung abweichend von Brand zu modifizieren; im Gegenteil musste die ihm vorliegende gedruckte Fassung von Brand das Erinnerungsbild bald verdrängt haben, und so führte er schliesslich an der Stelle in der Handlung, wo auch in der Novelle Gerando auftritt, ihn mit dem Charakter ein, wie ihn Brand von Belleforest (Bandello) übernommen hat. Nur auf diese Weise habe ich mir erklären können, warum wir bei Ayrer eigentlich zwei Gerondas haben, die mir durch den Namen zu einer Person verbunden erscheinen.

Gerando ist bei Brand und Ayrer, abweichend von der Novelle Belleforests (Bandellos), wie Don Juan bei Sh., nicht der Erfinder des boshaften Streiches gegen den glücklichen Bräutigam.

Den Erfinder und Vollbringer der Übelthat, Gerwalt, lässt Ayrer entfliehen, ehe er zur Rechenschaft gezogen werden kann (2111, 1). Ähnlich entflieht auch Sh.s Don Juan, als der Anschlag gelungen ist. Bei Belleforest (Bandello) und Brand, wo der Bösewicht übrigens unbenannt ist, ist von ihm nach der That weiter keine Rede mehr.

Das Ständchen, das Ayrer Phänicia bringen lässt (2071, 25 ff.) hat eine Parallele bei Sh. (II, 3, 36—80), während in den novellistischen Fassungen keines erwähnt wird.

Ehe Tymborus die Ehe durch den alten Lionatus absagen lässt, spielt bei Ayrer eine Scene, in der sich Phänicia mit ihren Eltern über ihre Hochzeitstoilette unterhält (2102, 10 ff.); dem entspricht bei Sh. die 4. Scene des 3. Aktes. In der Novelle wird eine solche Scene nicht angedeutet.

Digitized by Google

Die in der Novelle sehr breit ausgeführten Scenen, die der Absage des Grafen folgen, hat Ayrer zum grossen Vorteil für die dramatische Fassung auf eine einzige Scene von geringer Ausdehnung zusammengedrängt. Bei der Arbeitsweise Ayrers ist es nicht anzunehmen, dass er ohne einen anderen Anhalt seine ihm vorliegende Quelle, die Novelle des Brand, ausser Acht zu lassen gewagt hätte. Auch hier wird ihn die Erinnerung an das gesehene Drama von dem Grafen von Cardona und der schönen Phänicia unterstützt haben.

Als Phänicia von ihrem Scheintode wieder zum Leben erwacht ist, und man beschlossen hat, das Gerücht von ihrem Tode aufrecht zu erhalten, wird bei Ayrer sowohl wie bei Sh. die Hoffnung ausgedrückt, dass, wenn der Bräutigam Phänicias Tod erfahren haben werde, er seine Härte bereuen und ihr seine Liebe wieder zuwenden würde. Bei Belleforest (Bandello) und Brand hofft man nur, die Verleumdete später unter anderem Namen an einen anderen verheiraten zu können.

2. Die komischen Scenen bei Ayrer und Shakespeare.

Die meisten Sh.-Forscher rechnen dem Dichter die ganze lustige Nebenhandlung zwischen Benedick und Beatrice als originale Erfindung zu. Bei Bandello, Belleforest und Brand ist auch nicht die leiseste Spur zu finden, die einen Dramatiker zu jenen reizenden Episoden hätte anregen können. In der Novelle ist freilich von einem zweiten Liebespaare neben Fenicia und dem Grafen von Cardona die Rede; es sind Fenicias Schwester Belfiore (bei Ayrer Bellaflura) und des Grafen versöhnter Rivale Girondo. Belfiore steht aber völlig ausserhalb der Handlung und ist als

Digitized by Google

Hilfsfigur vom Verfasser erst an ihrem Ausgange eingeführt worden, um ihn auch für den Unheilstifter Girondo zu einem günstigen zu machen. Hermann Grimm (Essays, Hannover, 1859, Das Theater des Herzogs H. J. von Braunschweig) und Albert Cohn (*Sh. in Germany*, p. LXXI ff.) glauben nun, dass Ayrers komische Scenen zwischen Gerondas, dessen Diener Jahn und der Kammerjungfer Anna-Maria mit der Nebenhandlung bei Sh. zusammenhingen. Bei Sh. bestehe sie darin, dass Benedick und Beatrice von dritter Seite eingeredet werde, sie liebten einander; ebenso werde bei Ayrer dem Jahn weisgemacht, dass Anna-Maria ihn liebe. Albert Cohn gesteht zu, dass die Ähnlichkeit zwischen den beiden Liebesepisoden eine zu leise sei, um direkt zu dem Schlusse zu zwingen, der deutsche und der englische Dichter hätten aus derselben Quelle geschöpft, meint aber durch Nebenumstände zu diesem Schlusse berechtigt zu sein und fährt fort: „The foundation of Sh.s as well as Ayrer's piece is unquestionably Bandello's tale. This story contains nearly all the leading features of the principal action, the love affair between Claudio and Hero in Sh., and that between Timbreo and Phaenicia in Ayrers. Of the humorous underplots in both pieces, the tale does not contain the slightest trace. Now we must remember that the two humorous couples of lovers stand in no relation whatever to the principal action in the two pieces. In Sh. indeed they are interwoven with the external incidents in the most charming manner, but even with him they have no influence on the development of the principal action of the piece. In Ayrer, of course, any thing like an internal connection with the main plot is quite out of the question. Is it possible then that two authors, when using the same tale, should add to it a new element so very si-

Digitized by Google

milar in the two cases? We must confess, this appears to us quite inconceivable." Im Anschluss an Hermann Grimm zieht dann Cohn zur weiteren Erklärung dieses Falles das Schauspiel des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig „Von Vicentio Ladislao" heran (Bibliothek des Litter. Vereins, Band 36). Die Handlung besteht hier darin, dass ein von sich sehr eingenommener Narr lächerlich gemacht wird, indem man ihm einredet, er werde von seiner Angebeteten wiedergeliebt; als er sich aber am Ziele seiner Wünsche angelangt glaubt, findet er sich, statt im Brautbett, in einem Schaffe kalten Wassers wieder. Das Liebesabenteuer des Narren Vicentius Ladislaus endigt also sehr ähnlich dem des Clowns Jahn. Cohn, wie auch Grimm, folgert nun so weiter: „In our opinion, either in Italy or in England a dramatic piece was founded on the novel, that Sh., Henry Julius, and Ayrer were all acquainted with it, and that this piece contained a comic episode, which Sh. and Ayrer, each in his own way, interwove with the main plot, but which Henry Julius has detached, and worked up into a separate comedy by itself." Die Figur des Vicentius Ladislaus, nach Grimm eine Kopie des 'capitano', hat thatsächlich mit der des Benedick Ähnlichkeit, besonders in gar nicht zu verkennendem Masse mit der Gestalt, in der ihn Beatrice zu sehen vorgiebt. Trotzdem scheint mir die Heranziehung des Schauspiels des Herzogs von Braunschweig von wenig Bedeutung für unsere Frage zu sein. Der Dichter stand freilich stark unter englischem Einflusse; um aber die begründete Behauptung aufstellen zu können, der Dichter habe den Charakter des Capitano und den Schwank von dem betrogenen verliebten Narren einem Stücke entnommen, dessen Haupthandlung die Geschichte vom Grafen Timbreo und der schönen Fenicia behandelte, müsste man von einer

Digitized by Google

solchen Verbindung noch Spuren finden; man sucht jedoch im „Vicentius Ladislaus“ vergebens danach. Der Charakter des Capitano und jener Schwank waren ja aber damals so sehr Allgemeingut der litterarischen Produktion, dass es nichts Unwahrscheinliches an sich haben dürfte, wenn wir annehmen, zwei Dichter hätten unabhängig von einander dieselbe typische Figur und denselben oft benutzten Schwank für eine ihrer dramatischen Arbeiten verwertet. Ich glaube also das Stück des Herzogs von Braunschweig in dieser Untersuchung beiseite lassen zu können.

Mit grösserem Rechte knüpfen Grimm und Cohn ihre Betrachtungen und Schlüsse an den Vergleich zwischen Ayrers und Sh.s Stück allein an. Denn hier haben wir zwei ähnliche komische Nebenhandlungen in Verknüpfung mit derselben Haupthandlung. Es dürfte aber schwer fallen, den Begriff der Ähnlichkeit hier auf mehr anzuwenden, als auf den wesentlichen Zug des Schwankes, dass nämlich jemandem von einer dritten Person eingeredet wird, er werde von seiner bisher nur im Stillen Angebeteten wieder geliebt. Denn, ganz abgesehen von der weiblichen Figur, die bei Ayrer natürlich völlig farblos gehalten ist, bieten hier die Charaktere der Handelnden keinen Vergleichungspunkt. Mit Vicentius Ladislaus kann ja Benedick allenfalls noch verglichen werden, mit dem Clown Jahn verbindet ihn aber absolut nichts mehr. Ich glaube daher der Hypothese Grimms und Cohns nicht bis in ihre Einzelheiten folgen zu dürfen und bescheide mich damit, anzunehmen, dass Sh. und Ayrer dasselbe Stück auf der Bühne gesehen haben werden, in welchem der komischen Figur oder einer der komischen Figuren jener Streich ungefähr in der Gestalt gespielt worden sein mag, in der ihn Ayrer überliefert hat. Der Kunst Sh.s glaube ich dann die Erweiterung des

Digitized by Google

Motives, seine Verknüpfung mit der Haupthandlung sowie die Erfindung der Charaktere Benedicks und Beatrices vorbehalten zu müssen. Die Bedeutung, die die Ähnlichkeit des Spieles zwischen Jahn und Anna-Maria mit dem zwischen Benedick und Beatrice als Hinweis auf eine gemeinsame Quelle besitzt, wird ja dadurch nur eingeschränkt, nicht beseitigt.

Ayrer hat in dem besprochenen Schwanke nur Stoff für 2 Scenen finden können. Um den Clown noch weiter zu beschäftigen, schiebt er einen anderen Schwank ein, den er zu Beginn des 3. und 4. Aktes spielen lässt. Es ist derselbe, den ich schon oben einmal erwähnt habe, den Ayrer auch in der „Comedia Vom Soldan Von Babilonia" (*Op. Th.* III, 1779) in den 5. Akt (S. 1813 ff.) eingeschoben hat. In der „Schönen Phänicia" erscheint „Malchus der betriger" dem Jahn als der Geist von dessen kürzlich verstorbenen Mutter, klagt dem Sohne, dass er im Fegefeuer leiden müsse, bittet ihn, dass er von seinem Erbe Seelenmessen für seine Erlösung lesen lasse und zieht dem gerührten Jahn schliesslich das Geld aus der Tasche und läuft davon. Jahn merkt, dass er betrogen ist, und als er dem vermeintlichen Geiste noch einmal begegnet, prügelt er ihn weidlich durch und nimmt ihm das Geld wieder ab.

Der Schwank im „Soldan Von Babilonia" unterscheidet sich davon nur in unwesentlichen Abweichungen. Das Hereinziehen dieses Schwankes, der mit dem Stücke in keinerlei Zusammenhang steht, ist Ayrer allein anzurechnen.

Anmerkung.

Für Sh.s grotesk-komische Wächtergestalten '*Dogberry*' und '*Verges*' hat man bisher kein litterarisches Vorbild aufgefunden. Eine Scene aber aus Ayrers „Comedi, dritter Theil, Von Tarquinio Prisco" (*Op. Th.* I, 190) liess in mir

Digitized by Google

die Vermutung aufsteigen, dass sie ihre Quelle in einem alten Schwanke habe, der auch Sh. die Anregung zu seinen beiden tapferen und scharfsinnigen Konstablern gegeben haben könnte. Das Stück Ayrers, eine Dramatisierung des betreffenden Abschnittes aus Titus Livius, gehört zu den ersten, die unter dem Einflusse der Engländer stehen und enthält einige schwankhafte Scenen, die den Fremden ihr Dasein verdanken. Die für uns wichtige Scene steht am Beginne des 6. Aktes. Die Söhne des verstorbenen Königs, Ancus und Marcus, haben zwei Mörder gedungen, die den Ursurpator Tarquinius Priscus aus dem Wege räumen sollen. Die beiden Mörder haben den Abend des Hochzeitstages, an dem die Tochter des Tarquinius mit Servius Tullius vermählt werden soll, zur Ausführung ihres Mordplanes gewählt. „Jahnn, der Bott“, ist beauftragt, als Wächter vor dem königlichen Palast auf Ruhe zu achten. Die beiden Mörder kommen, als Bauern verkleidet, heran und beginnen sich zu zanken und zu prügeln, um die Aufmerksamkeit des Königs zu erregen. Jahn kommt dazwischen und sagt (249, 15):

„Hört! was habt jr für ein geschend
Vor dem Königlichen Lossament?
. . . . . .
Wist jr nicht, es ist freyung hinnen?“

Der König erkundigt sich nach der Ursache des Lärms draussen:

„Was ist doch auff der gassen drauss
Vor unserm Königlichen Hauss
Für ein geschrey und ein gethöss,
Für ein gebolter und gestöss?
Es solt hierinnen freyung sein.“

Man führt ihm die beiden Bauern vor, die sich auch vor dem Könige weiter prügeln. Während der König zusieht,

Digitized by Google

erhält er von einem der beiden mit einer Axt den Todesstreich. Das Scenische, der Umstand, dass der Narr als Wächter auftritt und dass die beiden Mörder sich wenigstens als Narren anstellen, sowie einige Anklänge an den Text bei Sh., brachten mich auf die Vermutung, dass Sh. einiges aus einem alten, in seiner Zeit sehr gangbaren Schwanke in sein '*Much Ado*' hineinverpflanzt haben, und dass derselbe Schwank in einer Darstellung durch englische Komödianten Ayrer vor Augen gekommen sein könnte, der ihn mit der Überlieferung des Titus Livius vermengte. Es erinnert auch auffällig an die Scene bei Sh., in der Leonato, ärgerlich über das Geschwätz der närrischen Wächter, davongeht und sie beauftragt, erst ein Protokoll aufzunehmen, wenn bei Ayrer der eine der königlichen Räte sagt:

„Ich mag den Narrn nicht zuhörn.
Ich sehe wol, das sie vol sein;
Will gehn in die Cantzley hinein;
Sie schreyen eim das Hirn wol rauss."

Borachios Worte nach Entdeckung seiner That (V, 1): *„My villany they have upon record; which I had rather seal with my death than repeat over to my shame. The lady is dead upon mine and my master's false accusation; and briefly, I desire nothing but the reward of a villain"* klingen an an des einen Mörders Worte nach seiner Festnahme (257, 16):

„Ja macht mit uns gleich was jr wölt!
Wir habn das gelt genommen drumb.
Den König wolt wir bringen umb.
Weil es uns nun ist nicht gerathn,
Dess müss wir haben uns den schadn,
Wöllen unser straff drumb auss stehn."

In der Gerichtsscene, die bei Sh. in der Protokollaufnahme ihre Parallele hat, sagt der andere Mörder in ähnlicher Weise (262, 7):

Digitized by Google

„Was uns thut für ein urthel gfalln,
Das wöllen wir leiden mit gdult,
Denn wir habens gar wol verschult,
Dass wir uns Geld verführn liesen.“

Der vorausgesetzte ältere Schwank wäre natürlich als so roh anzunehmen, dass Sh.s Wächterfiguren mit ihrer imponierenden Dummheit als durchaus originale Schöpfungen anzusehen sind. Nur scheint mir manches von dem Stücke im Scenischen und im Wortlaut der Komödie Sh.s noch durchzuschimmern.

Digitized by Google

IV.

„Die vom Tode erweckte Phönicia, Tragico-Comoedia" von Michael Kongehl.

Ursprünglich glaubte ich, zur Erledigung meiner Aufgabe mich mit einem Vergleiche des Ayrerschen Stückes mit Sh.s Stück begnügen zu können, und ich glaube auch noch, dass die Durchführung desselben notwendig den Schluss fordert: Sh. hat für sein Lustspiel '*Much Ado*' nicht Bandellos oder Belleforests Novelle benutzt, sondern ein älteres englisches Drama, das auf der Novelle beruht haben muss, und das in der Darstellung englischer Komödianten in Deutschland auch Ayrer gesehen und benutzt hat. Da fand ich im Sh.-Jahrbuch (Bd. XV, S. 326) folgende Notiz von A. Hagen:

„Die Erzählungen von Boccaz und Bandello, die zur Zeit der ersten weltlichen Bühnengestaltung zu Aufführungen verwandt wurden, lernte Sh., wie man annimmt, durch diese kennen. Der hundert Jahre später lebende Kongehl nahm durch die herumziehenden Komödianten von ihnen Kenntnis. Die Stücke wurden vielfach verändert gemäss der darstellenden Kräfte, über die jene Komödianten zu verfügen hatten und nach dem Geschmack des jeweiligen Publikums." Da Kongehls Stück „Die vom Tode erweckte

Digitized by Google

Phönicia“ nun auch in letzter Reihe auf Bandellos Novelle vom Grafen Timbreo di Cardona zurückgeht und nach Hagen in direkter Abhängigkeit von einer Dramatisierung steht, die von wandernden Komödianten in Preussen gespielt worden ist, folgerte ich weiter, dass wir bei einer Vergleichung auch dieses Stückes mit dem Ayrers und Sh.s vielleicht eine Bestätigung des bisher Erreichten finden und möglicherweise auch Näheres von dem Aussehen jenes verloren gegangenen Stückes erfahren würden, wie es die Komödianten des 17. Jahrhunderts in Deutschland gespielt haben. Der vollständige Titel des Stückes lautet: „Die vom Tode erweckte Phönicia in einem Misch-Spiel (Tragico-Comedia) auff die Schau-Bühne geführet von Michael Kongehl, Königsberg, gedruckt bey den Reussnerischen Erben. 1680.“ Ich hatte ein Exemplar aus der Berliner Bibliothek in der Hand, das die Bezeichnung Yq 7841 führt.

Hagen hat dieses Stück in seinem Verhältnis zu Ayrer und Sh. auch schon 1832 in den Preuss. Provinzial-Blättern Bd. VII, S. 331 ff. kurz besprochen; vgl. auch Neue Preuss. Prov.-Bl. Bd. X, 1850, S. 271 ff., 296 ff., 370 ff. (Gesch. des Theaters in Preussen).

Die direkte Herkunft des Stückes von einer dramatischen Vorlage wird schon aus einer gedrängten Inhaltsangabe hervorgehen. Der 1. Akt beginnt mit einem Werbeliede des Grafen Timbreus; die 2. und 3. Scene bringen Auftritte zwischen dem Grafen und Phönicias Kammerfrau Madonna und zwischen dieser und ihrer Herrin, die den Scenen bei Ayrer Seite 2083, 20—2086, 4 und 2088, 20—2091, 8 entsprechen. Auch bei Kongehl versucht Timbreus durch Vermittlung der Kammerfrau, Phönicia zu bewegen, hinter dem Rücken ihrer Eltern seine Liebe zu belohnen. Jede Versuchung aber stärkt die Tugend des jungen Mädchens noch

Digitized by Google

mehr, und da Timbreus ohne die Geliebte nicht leben zu können vermeint, entschliesst er sich, sie zur Gattin zu nehmen. „Ein Messinischer von Adel", Cleobulus, richtet die Werbung aus (Sc. 4). Timbreus, in ungeduldiger Erwartung des Erfolges seiner Werbung, lässt sich von seinem Diener Musander ein Lied singen, das von seiner Liebe handelt. Das Auftreten des Cleobulus, der dem Grafen den günstigen Erfolg seiner Werbung meldet, beschliesst den 1. Akt (Sc. 5) Der zweite Akt wird eingeleitet durch die „höllische Furie Tisyphone", die sich mit ihren zwei Gehilfen Sykophant und Neydhard bespricht, wie die Heirat zwischen Timbreus und Phönicia zu hindern sei (Sc. 1). Auch der beste Freund des Bräutigams, Gerondas, nimmt das Gerücht von dessen Verlobung mit feindseligen Gefühlen auf, da er selbst Phönicia liebt und nun Ursache hat, sein leichtsinniges Zaudern zu beklagen, das ihn gehindert hat, Phönicia schon längst sein Herz zu entdecken. Neydhard, als „Pikkelhering" verkleidet, gesellt sich zu Gerondas und wird von ihm als Diener angenommen. Auf Neydhards Vorschlag wird Sykophant gerufen, der verspricht, die Heirat zu hindern und den Grafen zu töten (Sc. 2). Er geht auch sogleich an die Ausführung seines Anschlages und begiebt sich zum Grafen Timbreus, den er in glücklichster Stimmung beim Spazierengehen im Garten findet, und bei dem er Phönicia verleumdet, dass sie einen Sicilianischen Adeligen des Nachts in ihre Kammer zu lassen pflege; er verspricht, ihn noch heute Nacht zum Augenzeugen ihrer Treulosigkeit zu machen. Timbreus glaubt an die mit so grosser Sicherheit vorgebrachte niederträchtige Erfindung (Sc. 3). Sykophant bringt dem hocherfreuten Gerondas die Nachricht von dem Gelingen seines Planes und heisst Neydhard sich als Edelmann zu verkleiden, was dieser unter allerlei Narrenspossen thut

Digitized by Google

(Sc. 4). Beim Anbruch der Nacht begiebt sich Tymbreus auf seinen Lauscherposten und sieht auch bald einen Sicilianischen Edelmann kommen, dem Sykophant mit Laterne und seidener Leiter folgt. Der Edelmann steigt auf der Leiter zu einem Balkon hinauf, indem er seinem Begleiter einschärft, sich ruhig zu verhalten, da Phönicia in der letzten Nacht, in der er bei ihr weilte, über den Lärm, den er unten gemacht habe, verdrossen gewesen sei. Als Timbreus dies hört, hält er es für ausgemacht, dass Phönicia eine Dirne sei und schwört, ihr die Ehe aufzusagen (Sc. 5). Bei Gerondas beginnen sich aber bald die Folgen der bösen That zu zeigen; böse Träume quälen ihn; doch vernimmt er noch mit grosser Freude den Ausgang des Streiches von Sykophant und Neydhard, die er belauscht, während sie über ihren Erfolg sprechen; Sykophant erhält den ausbedungenen Lohn (Akt III, Sc. 1). Auch die Mutter Phönicias, Dorilla, hat nach einem schweren Traum ihrer Tochter trübe Ahnungen, die sie ihrem Gatten mitteilt, als er sich kurz vor der Hochzeit noch einmal nach der Ausstattung seiner Tochter erkundigt (Sc. 2). In diesem Augenblick tritt Cleobulus herein und bittet, Phönicia holen zu lassen. Ihr wirft er dann den Treubruch vor, den der Graf mit eigenen Augen gesehen habe und kündigt ihr in dessen Auftrage die Heirat auf. Bei dieser ungeheuerlichen Beschuldigung sinkt Phönicia ohnmächtig zu Boden. Während man sie hinausbringt, bricht ihr Vater in Zorn aus und droht, dass, wenn der Graf fortfahre, ihn und sein Geschlecht zu beschimpfen, er die Beleidigung nach dem Ritterrecht ausfechten werde (Sc. 3). Sein Zorn steigert sich zur Wut, als Phönicias Dienerin hereintritt und den Tod ihrer Herrin meldet (Sc. 4). Grosse Freude darüber herrscht aber bei Tisyphone und ihren Helfershelfern (Sc. 5). Bei

Digitized by Google

Gerondas ist indessen das Gewissen voll erwacht (Akt IV Sc. 1), und als er noch dazu von Tisyphone durchgepeitscht wird, beschliesst er, sich selbst zu töten, vorher aber dem Grafen alles zu entdecken (Sc. 2). Phönicia ist glücklicherweise aus ihrem Starrkrampf, den man für ihren Tod ansah, wieder zum Leben erwacht; doch will Lionatus, da sie einmal als tot gelte, dass man ein Scheinbegräbnis abhalte und sie selbst unter dem Namen 'Lucilia' auf ein Gut seiner Schwester Marianna bringe (Sc. 3). Als das Begräbnis abgehalten und über ihrem Grabe eine Grabschrift aufgehängt ist, kommt Timbreus dazu, und wie er die Grabschrift liest, bricht er in bittere Klagen über seine Leichtgläubigkeit aus (Sc. 4). Hier am Grabe trifft ihn Gerondas, der sich ihm nun zu Füssen wirft, den boshaften Anschlag aufdeckt und ihn bittet, ihm den Tod zu geben. Timbreus aber befiehlt die Rache Gott und verlangt nur von ihm, dass er ihn zu Lionatus begleite, um diesem die Unschuld seiner Tochter zu bezeugen (Sc. 5). Cleobulus ist ihnen jedoch schon zuvorgekommen und hat den Eltern und der Schwester Phönicias, Florabella, berichtet, dass die Unschuld der Verleumdeten an den Tag gekommen sei (Akt V Sc. 1). Timbreus und Gerondas verlangen nun von dem wieder besänftigten Vater Verzeihung. Ersterer will ihn als seinen eigenen Vater verehren und gelobt ihm an, das Mädchen zu ehelichen, das er von ihm zur Gattin erhalten werde (Sc. 2). Tisyphone, voller Wut über ihren fehlgeschlagenen Anschlag, versucht ihre eigenen Helfer zu verderben und hetzt sie aufeinander, sodass sie sich solange prügeln, bis sie für tot zu Boden sinken (Sc. 3). Timbreus, Gerondas und Lionatus gehen an ihnen vorüber und erkennen in den vermeintlich Toten ihre Feinde (Sc. 4). Als diese wieder zu sich kommen, erkennen sie die List der Tisyphone und beschliessen, sie

Digitized by Google

in der Hölle zu verklagen (Sc. 5). Für Timbreus und Gerondas aber nimmt alles Böse einen guten Ausgang in einem grossen Hochzeitsfeste, wo Timbreus seine totgeglaubte Phönicia wieder erhält, dem Gerondas von ihr verziehen und ihre Schwester Florabella als Gattin zugeführt wird; Cleobulus vermählt sich mit der Schwester des Lionatus Mariana. —

Was sogleich an diesem Stücke als bemerkenswert auffällt, ist der gedrungene dramatische Aufbau; es macht mit den 4 Akten zu 5 Scenen und einem 5. zu 6 Scenen einen geradezu schematischen Eindruck. Das Motiv, dass Timbreus Phönicias Liebe zunächst in unehrenhafter Weise zu gewinnen sucht, das Ayrer so breit ausgeführt hat, ist hier in den ersten 3 Scenen des 1. Aktes schon erledigt; in der 4. Scene des 1. Aktes schon beauftragt der Liebende Cleobulus mit der Werbung, während bei Ayrer diese Wendung erst in der Mitte des 3. Aktes eintritt. Im 2. Akte erfolgt die Einfädelung und die Ausführung des Betruges und im 3. die Wirkung der Verleumdung auf Phönicia. Der 4. Akt enthält die Umkehr der Handlung: bei Gerondas und Timbreus erwacht das Gewissen, während der Vater Phönicias, im Glück über das Wiedererwachen seiner totgeglaubten Tochter, den Plan fasst, der einen glücklichen Ausgang verheisst. Der 5. Akt bringt die Bestrafung der eigentlichen Übelthäter und das fröhliche Ende aller Trübsal für die, welche so schmerzlich unter jener Verleumdung gelitten hatten.

Das Stück macht den Eindruck, als stände es Bandello näher als Belleforest; wahrscheinlich war das englische Originalstück nach Bandello gearbeitet, während Kongehl bei seiner Nachahmung die Fassung Belleforests oder Brands zur Hand hatte, aber nur diskret benutzte.

Im einzelnen bietet das Stück eine ganze Anzahl von Anhaltspunkten, die auf eine dramatische Zwischenstufe

Digitized by Google

zwischen ihm und der Novelle hinweisen. August Hagen sieht die allegorischen Figuren der höllischen Furie Tisyphone und ihrer zwei Gehilfen Sykophant und Neydhard als Erfindungen Kongehls an (Neue Preuss. Prov.-Bl. Bd. X, S. 272, 1850), Man wird aber vielleicht Kongehl kaum die Erfindung der Namen zuzuschreiben brauchen. Tisyphone nämlich charakterisiert sich bei ihrem ersten Auftreten in einem grösseren Monologe selbst und schreibt sich genau dieselben Charakterzüge zu, die wir bei Sh.s Don Juan und bei dem Ayrerschen Gerando der ersten 2 Akte gefunden haben:

„Ich bin Tisyphone; Mich hat die Nacht getragen
in mütterlichem Schoss; aus Acherons Geschlecht
bin ich das andre zwar, wie wol nach altem Recht
das erstgebohrne Kind; Sonst pflegt man mich zu nennen
den Neyd, die Teuffels-Brut; die meine Stacheln kennen,
verspüren meinen Zorn und meiner Klauen Wut,
die, wenn sie andern ruht, ihr selbsten Schaden thut
durch tausend Folter-Pein; Ich kann durchaus nicht leyden,
wenn andre fröhlich sind, und sich in Freuden weyden
nach Herz-erwünschter Lust, die mir nicht werden kann,
drumb heb ich Zank und Streit, und Krieg, und Hader an,
und was mir müglich ist, die Freuden zu zerstören;
doch muss ich fort und fort mit Furcht und Zittern hören,
wie manches Erden-Kind (O weh! mein Herz erkracht
und springt fast aus der Brust) dennoch sich fröhlich macht
in schnöder Üppigkeit; So hab ich heut erfahren,
dass sich Phönicia, die kaum von 14 Jahren
und wenig Wochen ist, zur Eh versprochen hat
dem Grafen von Cardon; o schnöde Frevel-That
und Schand-erfülltes Thun! Tisyphone soll fressen
vor Neyd ihr eigen Herz, Timbreus unterdessen
will voller Freuden seyn? Nein, nein das leyd' ich nicht,
das duld ich nimmer mehr; Ich will der Fakkeln Licht,
das sonst die Hochzeit ziert in Leichen-gleiche Kerzen
verwandeln, und die Glut der zwey verliebten Herzen
soll Staub und Asche seyn; Ich bin vor Neyd entbrannt,
auff dieses junge Paar“ (Akt II Sc. 1).

Digitized by Google

Im 3. Akt Scene 5 sagt sie:

„Blut, Eyter, Gifft und Gall, Rauch, Schwefel, blaue Funken
hab ich an stat der Milch, von Kindheit auff getrunken
aus meiner Mutter Brust, und leb auch noch davon
samt meinem Schwester-Paar; drum such ich meine Wonn'
in lauter Wüterey; An andrer Leute Leyden
hab' ich die grösste Freud; Ich kann mein' Augen weyden
wenn's andern übel geht; . ." etc.

Kongehl hat nun neben der Figur der Tisyphone, deren Charakter sich in auffallender Weise mit dem des Sh.schen Don Juan (= Ayrers Gerando der ersten 2 Akte) deckt, auch noch die Figur des Gerondas in der Charakteristik des Bandelloschen Girondo (= Ayrers Gerondas der letzten 3 Akte). Da der Zusammenhang zwischen Kongehls Tisyphone und Sh.s Don Juan ein offenkundiger ist, dürfte die Figur der Tisyphone die Vermittlungsstufe zwischen dem Girondo der Novelle und Sh.s Don Juan darstellen. Der Verfasser der zu erschliessenden verlorenen englischen Dramatisierung wird die Furie Tisyphone als den Vice des Stückes, der die Handlung in Fluss bringt, eingeführt und ihn als Personifikation der Charaktereigenschaft dargestellt haben, die nach seiner Auffassung der Ritter Girondo haben musste, wenn er so handeln sollte, wie er in der Novelle handelt. Mochte nun der Verfasser die Änderung in dem Glauben gemacht haben, dass der sonst so ritterliche Girondo vom Teufel besessen sein musste, als er so niederträchtig handelte, oder nur, indem er einfach der heimatlichen dramatischen Überlieferung folgte, jedenfalls war sie nicht ohne Vorteil. Denn wenn die Schuld auf den Teufel geschoben wurde, war die edle Art, die doch im grossen und ganzen Girondo in der Novelle eigen ist, seine innere Umwandlung, die Verzeihung und das Glück, das ihm am Schluss noch zu teil wird, für

Digitized by Google

den damaligen englischen oder deutschen Zuschauer wenigstens glaubhaft und erträglich. Das ältere Stück wird also wahrscheinlich noch eine Moralität gewesen sein. In diesen Stücken war es gewöhnlich, dass dem *Vice* mehrere Diener oder Gehilfen zur Seite standen, wie z. B. in der Moralität *'Mankind'*, wo dem „höllischen Verführer Unheil", „Nichtsnutz", „Neumode" und „Heutzutage" als Spiessgesellen beigegeben sind, oder in Lydgates *'Assembly of Gods'*, wo der Vice die drei Gesellen *'Temptation'*, *'Folly'* und *'Sensuality'* neben sich hat (vgl. Brandl, Quellen des weltl. Dramas in England vor Sh. Quellen u. Forschungen, Bd. 80, 1898, S. XXVI u. XXX). In unserm Falle sind die Gehilfen des Vice *Sykophant* und *Neydhard*. Die erstere Figur, die auch schon in dem englischen Stücke denselben Namen gehabt haben könnte, ist identisch mit der Figur des Gerwalt bei Ayrer und der des unbenannten Bösewichts in der Novelle. Der Name Sykophant bezeichnet ja weiter nichts als das Gewerbe, welches dieser Charakter auch bei Bandello und Belleforest betreibt, nämlich, durch Androhung von Klagen, durch Verleumdungen und dergl. Begüterte zu brandschatzen. Der Name des zweiten Gehilfen kann im Englischen vielleicht *'Envy'* gelautet haben; er passt eigentlich besser auf seine Herrin als auf ihn selbst; Neydhard ist vielmehr der Clown des Stückes und steht nur im Dienste des Neides; man könnte ihn mit Brandls Ausdruck einen „Clown-Teufel" nennen (Brandl, a. a. O. S. XXVII). Bei der englischen Dramatisierung der Novelle wurden also die traditionellen Figuren des Vice und des Clowns in die Handlung eingeführt, und hierin ist wohl der ursprüngliche Grund dafür zu suchen, dass Sh. und Ayrer, abweichend von der Novelle, die

Digitized by Google

ernste Handlung mit einer komischen verbunden und dem Gegenspieler des Grafen Timbreo einen teuflischen Charakterzug verliehen haben. Im übrigen mag der Dichter des verlorenen englischen Dramas nicht stärker von der Novelle abgewichen sein als Kongehl. Es finden sich bei diesem noch eine Reihe von Einzelheiten, die er mit Sh. und teilweise auch mit Ayrer gemein hat, die aber in den novellistischen Fassungen fehlen, die also wieder einen Einblick in das Aussehen des verlorenen englischen Stückes gestatten müssen.

Die Identität Sykophants mit Ayrers Gerwalt wurde schon erwähnt; bei Sh. entspricht ihm *Borachio*, der den Plan zur Verleumdung Heros erfindet und ausführt. Sein Kumpane *Konrad*, der ziemlich farblos gehalten und nur einer einzigen Scene wegen da ist (III, 3, 103 ff.), muss auf Sykophants Bruder Neydhard zurückgehen, der ein Diener des Gerondas ist, so wie Konrad der des Don Juan. Bei Ayrer entspricht diesem „Clown-Teufel" der Clown *Jahn*, auch Diener des Gerondas; auf das Geheiss seines Herrn holt er hier den Gerwalt herbei, wie bei Kongehl Neydhard den Sykophant.

Auf gemeinsame Herkunft weisen auch die Scenen hin, in denen bei Sh. Borachio und Konrad, bei Kongehl Sykophant und Neydhard, über den vollbrachten Betrug sprechen, wobei sie belauscht werden (Kongehl, Akt III Sc. 1; Sh. III, 3, 102 ff.).

Verwandt wenigstens ist Neydhards Schicksal, als er von seiner Herrin Tisyphone geprügelt wird, mit dem Schicksal des Ayrerschen Jahn, als er von seinem Herrn Gerando ein Schaff Wasser über den Kopf erhält. Bei beiden Dichtern begegnen wir dem geprellten Clown und seinen boshaften Herrn, der seine üble Laune am eigenen Diener auslässt.

Digitized by Google

Am Tage der Hochzeit, kurz vor dem Moment, in dem Phönicia jene schändliche Beschuldigung erfährt, spielt auch bei Kongehl eine Scene, in der über die Ausstattung der Braut gesprochen wird, so wie bei Ayrer (2102, 10—2103, 10) und bei Sh. (Akt III Sc. 4); nur ist hier Phönicia nicht anwesend.

Die Scene, in der der Werber des Grafen, Cleobulus, die Absage desselben überbringt, hat grosse Ähnlichkeiten mit der Kirchenscene bei Sh. Kongehl lässt den Werber, wie dieser es in der Novelle und bei Ayrer thut, in das Haus des Lionatus (bei Ayrer Lionito) gehen; Phönicia wird herbeigerufen, und nun erhebt sich folgender Dialog zwischen Phönicia und Cleobulus:

Ph. Er sey willkomm, mein geneigter Freundt,
und bedankt, dass er so bald erscheint.
Cl. Diesen Doppelwunsch stellt immer ein,
ich kan euch nun nimmer willkomm seyn;
zwar ich war euch jederzeit geneigt,
seit ihr euch habt tugendhafft erzeigt,
nun ihr aber ändert euren Sinn,
fällt auch meine Gunst zu Euch dahinn.
Ph. Was sind das vor Wunder-vólle Wort?
geht die Deutung meines Traums schon fort?
Cl. Eure Schand und Bossheit soll jetzund
Euch und Euren Eltern werden kund.
Ph. Schand? was Schand? Die hat bey mir nicht Platz.
Cl. Stellt euch nur, das ist die rechte Katz;
Habt ihr nicht gebuhlt so manche Nacht?
Ph. Ach! das ist zu meinem Schimpf erdacht.
Cl. Hat euch nicht Timbreus selbst gesehen?
Ph. Das ist wol, wahrhafftig! nie geschehen.
Cl. Ja ihr scheint wol trefflich keusch zu seyn,
stellt, verstellt euch nur so Engel-rein.
Ph. Ich ruff Gott bei meiner Unschuld an!
Cl. Gott ist keusch der euch nicht dulden kan.
Ph. Gott ist keusch, und ist gerecht dabey.
Cl. Der bestrafft Betrug und Hurrerey;
Nur still, ihr schafft doch nichts; Ich komm euch auffzudrükken

Digitized by Google

die Laster-volle Schweer; Habt ihr nicht manche Zeit,
auch noch die jüngste Nacht, in Schand- und Frevel-Tükken
mit einem Kerl gelebt? Setzt nur die Schaam beyseit,
und stellt euch nicht so roht; Timbreus wird nicht liegen,
der hat den Edelmann (Phuy! schämt euch) selbst gesehn,
dass er bey Nacht zu Euch durchs Fenster ist gestiegen;
Was sagt ihr nun dazu? Sagt, ist es nicht geschehn?

Ph. Was? Edelmann? Wer? Ich?

Cl. Nur still und lasst euch sagen;
Timbreus wird hinfort nach Euch nicht weiter fragen;
Er sagt durch mich euch ab; Liebt nun den Edelmann
den Ehren-Dieb, der Euch so fein bedienen kann.

In den novellistischen Fassungen richtet der Werber seinen Auftrag ganz kurz und einfach aus, ohne Phönicia in so harter Weise zu beschimpfen, während die Beleidigte kein Wort erwidert, sondern sogleich in Ohnmacht sinkt. Bei Ayrer richtet der Werber seine Worte überhaupt nur an den Vater; Phönicia beteuert darauf nur kurz ihre Unschuld, und der Werber begnügt sich damit, den Vater zu trösten. Bandello, dessen Text an dieser Stelle von Belleforest und Brand übernommen ist, lässt den Werber, der den Eltern die Absage des Grafen ausrichtet, noch folgende Worte an Fenicia richten: *'A te mo, Fenicia, dice egli che l'amore che a te portava, mai non doveva ricever il guiederdone che dato gli hai, e che d'altro marito tu ti proveggia, siccome d'altro amante ti sei provista, o vero quello pigli, a cui la tua virginità donasti; perciocchè egli non intende aver teco practica alcuna, poichè prima il facesti sire di Corneto che marito.'* Man sieht, dass diese Stelle nur die allgemeinsten Züge zu der erwähnten Scene bei Kongehl hätte liefern können. Dagegen vergleiche man mit den Beschimpfungen des Cleobulus Claudios harte Worte vor dem Altar:

'Behold how like a maid she blushes here!
O, what authority and show of truth

Digitized by Google

Can cunning sin cover itself withal!
Comes not that blood as modest evidence
To witness simple virtue? Would you not swear,
All you that see her, that she were a maid,
By these exterior shows? But she is none:
She knows the heat of a luxurious bed;
Her blush is guiltiness, not modesty' (IV, 1, 35).

'You seem to me as Dian in her orb,
As chaste as is the bud ere it be blown;
But you are more intemperate in your blood
Than Venus, or those pamper'd animals
That rage in savage sensuality' (IV, 1, 56).

'What man was he talk'd with you yesternight
Out at your window betwixt twelve and one?
Now, if you are a maid, answer to this' (IV, 1, 84).

. . . . . .

Hero, die wie bei Kongehl Phönicia, nur in kurzen Fragen und Antworten verletzter Scham und angstvoller Bestürzung spricht, erwidert:

'I talk'd with no man at that hour, my lord.'

worauf Don Pedro sagt:

'Why, then are you no maiden. Leonato,
I am sorry you must hear: upon mine honour,
Myself, my brother, and this grieved count
Did see her, hear her, at that hour last night
Talk with a ruffian at her chamber-window;
Who hath indeed, most like a liberal villain,
Confess'd the vile encounters they have had
A thousand times in secret'. (IV, 1, 88).

In dieser verfeinerten Sprechweise der Sh.schen Personen schimmert doch deutlich die grobe Sprechweise aus dem älteren Stücke durch, wie sie Kongehl treuer überliefert hat. Dabei ist bemerkenswert, dass bei Kongehl Cleobulus, wie bei Sh. Antonio, als hitziger Charakter geschildert ist; in der Novelle ist die Figur des Werbers ganz farblos; Ayrer steht hier in der Mitte zwischen der Novelle und Sh.

Digitized by Google

Bei dem Vergleiche von Ayrers mit Sh.s Stück habe ich schon auf den beiden Dichtern gemeinsamen Zug hingewiesen, dass der Vater Phönicias, bez. Heros, den Grafen, bez. Claudio zum Zweikampf herausfordert. Eine Stelle bei Kongehl bestätigt es, dass die Anregung zu diesem Zuge aus dem verlorenen Stücke gekommen sein muss. Als Phönicia infolge der Beschuldigung ihres Bräutigams in Ohnmacht gesunken ist, erwidert ihr Vater dem Werber, dass er an die Schuld seiner Tochter nicht glaube und in dem Wankelmute des Grafen den Grund für seine Absage sehe und fährt fort:

„ . . . . . Doch sey er wie er will;
Er lass mein Kind; nur halt er auch zu schimpffen still;
Ist er ein Graff? Ich bin ein Edelmann;
Vielleicht kann ich wol das, was er nicht kan;
Er schimpffe nicht mein Kind und mein Geschlecht,
sonst fecht' ichs aus im Ritter-Recht."

Bei Kongehl entspricht dem Sh.schen Antonio der Werber des Grafen, der „Messinische von Adel" Cleobulus. Wie bei Sh. Antonio und Ursula, bei Ayrer Lionatus und Anna-Maria, treten bei Kongehl Cleobulus und Marianna als ein Paar auf. Die Übereinstimmung der drei dramatischen Fassungen in einem so nebensächlichen Zuge, zu dem die Novelle auch nicht die leiseste Anregung geben konnte, ist besonders überzeugend für die Annahme, dass ihnen eine verlorene ältere dramatische Fassung zu Grunde gelegen habe. Auffallend ist auch die Identität der Namen *Anna Maria* bei Ayrer und *Marianna* bei Kongehl.

Anmerkung.

In Gottscheds Buche „Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst" (Leipzig, 1757) wird noch eine dritte Bearbeitung derselben Geschichte

Digitized by Google

angegeben; sie ist nach dem Titel wenigstens als solche zu erschliessen: Matthäi Kranich, „Comödia von einem Graven von Colisan mit 26 Personen zu agiren. Erfurdt in 8. 1620.“ Auf der Berliner Königl. Bibliothek ist das Buch nicht vorhanden; Gottsched besass es auch nicht; es war mir also nicht erreichbar.

Digitized by Google

V.

Zusammenfassung der Ergebnisse.

Nachdem ich aus Ayrers Drama, aus Brands Novelle und Kongehls Stück die Anhaltspunkte herausgehoben habe, die auf ein englisches Drama hinweisen, das Sh. für sein Lustspiel *'Much Ado'* als Quelle benutzt haben muss, bleibt noch übrig darzustellen, wie diese einzelnen Fassungen einer novellistischen Handlung untereinander zusammenhängen, und in welcher Beziehung sie zur ursprünglichen Quelle, zu Bandellos Novelle vom Grafen Timbreo di Cardona, stehen.

Bandellos Novelle wird in der Zeit des reichen litterarischen Verkehrs mit Italien, in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts in England übersetzt worden sein, nachdem sie sicher schon lange bei Kundigen in italienischer Sprache bekannt gewesen war. In den 60er bis 80er Jahren mag sie dramatisiert worden sein. Ob der Verfasser dieser Dramatisierung eine englische Übersetzung oder die Originalnovelle vor sich hatte, ist nicht auszumachen, aber auch nebensächlich. Der Verfasser hat nach dem Recept der damaligen Schuldramatiker den 'Vice' und den 'Clown' in die Handlung eingeführt. Auf den Vice wurde das Motiv

Digitized by Google

für des Gerondas niederträchtige Handlungsweise geschoben, auf ihn wurde die Schuld am Bösen abgewälzt; Gerondas handelte dann nur unter dem Einflusse des Teufels. Der Clown, der für Spass und Scherz zu sorgen hatte, stellte einen Helfershelfer des Vice dar; Vice[1]) und Clown haben sich im älteren englischen Theater immer nahe gestanden. Der Bösewicht, der den schlimmen Streich erfindet und ausführt, ist ebenfalls zu einem Teufelshelfer gemacht als „Sykophant". In der Handlung wird sich der englische Dramatiker in der Hauptsache an die Novelle gehalten haben; nur wird er wohl derartige Scenen, wie die Siegesfeierlichkeiten zu Beginn des Stückes, die Absage des Grafen und die Hochzeitsfeier am Ende besonders hervorgehoben und ausgeführt haben. Die Charaktere wird er in derben und rohen Umrissen ein wenig ins Englische übersetzt und ihnen damit etwas Fleisch und Blut verliehen haben. Der Clown wird in der national-englischen Manier gezeichnet worden sein und mag den einen oder andern der damaligen gebräuchlichen Schwänke zum Besten gegeben haben. In solcher Gestalt mag Sh. das Stück kennen gelernt und in der 1. Hälfte des Jahres 1599 bearbeitet haben. — Nach Deutschland war indessen das Stück mit den wandernden Komödianten in der 1. Hälfte der neunziger Jahre des 16. Jahrhunderts gelangt. Hier mag es Mauritius Brand gesehen haben, der später, als er die Novelle Belleforests übersetzte, manches von dem auf der Bühne Geschauten bei dieser Arbeit benutzte. Brands Novelle war sicher im Besitze Ayrers, der in seiner Vaterstadt einer Aufführung desselben Stückes durch die Engländer

[1]) Vgl. jetzt: Cushman, *The Devil and the Vice in the English Dramatic Literature before Shakespeare* (Studien zur engl. Philologie herausg. von L. Morsbach Heft VI), Halle a. S. 1900.

Digitized by Google

beiwohnte, das Brand gesehen hatte, und das denselben Stoff behandelte wie dessen Novelle. Als Ayrer die Novelle vornahm, um sie zu dramatisieren, müssen seine Erinnerungen an das Schauspiel der Engländer schon etwas verblasst gewesen sein; die Gestalten der „höllischen Furie", des Vice, und des Clowns waren ihm aber noch deutlich im Gedächtnis haften geblieben. Den Clown nahm er ohne weiteres in sein Stück hinüber; bei dieser Gestalt konnte er unmöglich in Verlegenheit sein, was er mit ihr in seiner Dramatisierung anfangen sollte; er behielt von ihr bei, dass sie im Dienste des Gegenspielers des Helden stand, dass sie an der Vollbringung des bösen Streiches teilnahm, und dass sie von ihrem eigenen Herrn genarrt wurde; in schwacher Zeichnung kann man also bei Ayrer noch verfolgen, in welcher Weise der Clown im alten Stücke mit der Handlung und ihren Personen in Verbindung gestanden hat. Möglich ist, dass auch der Schwank von des Clowns verunglückter Liebeswerbung schon in gleicher oder ähnlicher Weise in das alte Stück eingeschoben war; in den Streichen und Schwänken des Clown hielten sich allerdings die Komödianten am wenigsten an den Text, und die grössere Zahl der Schwänke werden wohl überhaupt Zuthaten der Komödianten gewesen sein. Der Schwank zwischen dem Clown Jahn und dem Betrüger Malchus ist, wie schon erwähnt, eine Zuthat Ayrers.

Anders stand es um die Übernahme der Vice-Figur. Während der Clown fast ganz ausserhalb der Handlung stand, Ayrer also, während er sich eng an die Brandsche Novelle hielt, nicht in Verwirrung bringen konnte, ihm die Art und Weise dieser Figur überhaupt schon lange geläufig war, fand er den Vice in einer eigenartigen Verknüpfung mit dem Ganzen, von der in der Novelle nicht die Rede

Digitized by Google

war. Die Art und Weise der Verknüpfung war ihm aber entweder schon völlig aus dem Gedächtnis entschwunden, oder er hatte sie bei der Aufführung gar nicht verstanden. Ebenso möglich ist es auch, dass er sich von der Novelle nicht nach einer Seite entfernen wollte, wo ihn die Erinnerungen an das Gesehene im Stich liess, weil er sich in seiner Unselbständigkeit zu unsicher fühlte und deshalb auf die Einführung einer neuen Figur verzichtete. Jedenfalls hielt er nur das Dämonische, Finstere, die düsteren Monologe der Vice-Figur fest; das Bühnenwirksame kam bei ihm eben in erster Reihe in Betracht. So legte er die teuflischen Motive, die in dem alten englischen Stücke in der Gestalt des Vice auf Gerando einwirkten, diesem selbst in das Herz. Dies that er aber bei Leibe nicht deshalb, weil er in der Auffassung der menschlichen Seele und ihres Handelns weiter fortgeschritten gewesen wäre als der Verfasser des englischen Dramas, sondern notgedrungen nur deshalb, weil ihm die dichterische Anschauungskraft fehlte, um jene Figur weiter auszugestalten und handeln zu lassen, als bis wohin ihn sein Gedächtnis an das Gesehene leitete. Das geht schon daraus hervor, dass er an der einmal am Anfange des Stückes geschilderten Figur nicht festzuhalten vermochte. Sondern, sobald er bei der Dramatisierung der Novelle an die Stelle kam, wo Gerando in ihr auftritt, nahm er, froh, festen Boden unter den Füssen zu haben, diesen Gerando der Novelle auf und behandelte ihn im engen Anschluss an den novellistischen Text in naivster Weise so, als ob niemals von dem boshaften und neidischen Teufel in ihm die Rede gewesen wäre. Er sieht beinahe so aus, als ob er glaubte, wenn er zwei verschiedenen Charakteren denselben Namen gäbe, würden die Leser nur e i n e n Charakter sehen. Ayrer flickte

Digitized by Google

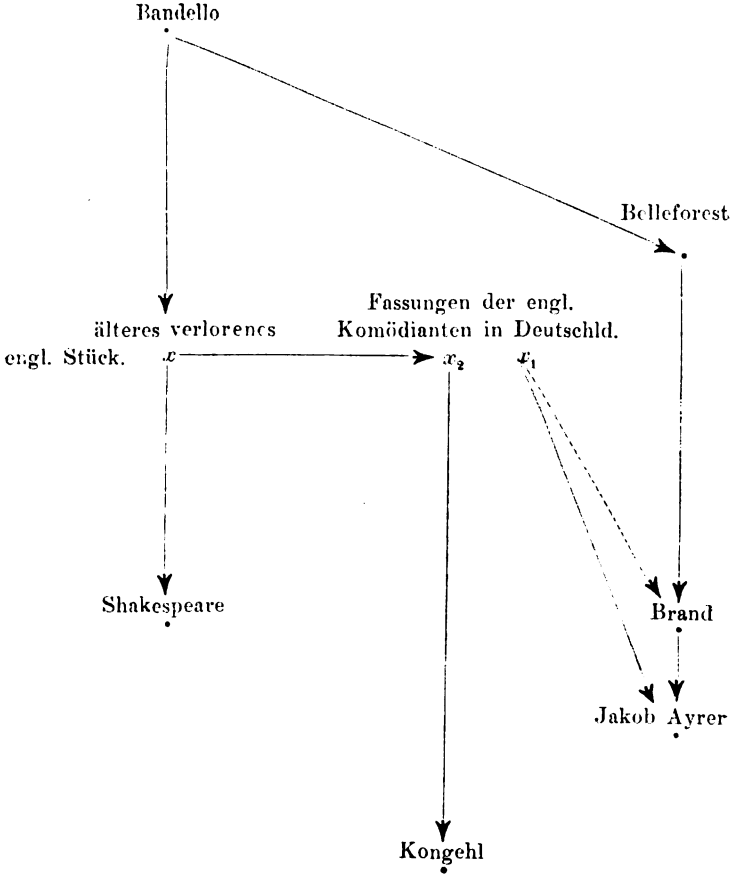
also zwei ursprünglich getrennte Figuren zu einer einzigen zusammen. Wie er auch im übrigen in manchen Scenen, abweichend von der Novelle, dem englischen Stücke gefolgt ist, das ist im Gange der Untersuchung schon ausführlich gezeigt worden.

Dass die Dramen Sh.s, Ayrers und Kongehls keine grösseren Ähnlichkeiten unter einander zeigen, da sie doch von einer gemeinsamen dramatischen Quelle abstammen, ist zunächst im Hinblick auf Sh.s Stück zu erklären aus der unendlichen Differenz zwischen der geistigen Begabung dieses grössten dramatischen Genies und der beiden naiven Stümper; das trifft hauptsächlich die Formung des Stofflichen, die ja hier ausser Betrachtung gestanden hat; vielfach ist diese geistige Potenz bei Sh. aber auch in einer Veränderung des überlieferten Stoffes, in einem Abstreichen und Hinzusetzen, wirksam geworden. Dann ist zu beachten, dass das alte Stück, das Sh. benutzt hat, von den Komödianten auf dem Kontinent nicht ganz unverändert gespielt worden sein wird, und schliesslich ist auch bei dem Verhältnis von Ayrers Stück zu dem Kongehls anzunehmen, dass beiden nicht dieselben Fassungen zu Grunde gelegen haben werden. Die verschiedenen Truppen werden das Stück eben in etwas abweichender Form dargestellt haben, wenn auch diese Abweichungen nicht sehr wesentlich gewesen sein können. Vor allem ist bei Ayrer zu berücksichtigen, dass er in erster Linie die Novelle Brands benutzt hat. Kongehl hat nur in geringem Masse Zuflucht zur Novelle Belleforests oder zur Brandschen Übersetzung genommen; sein Stück giebt entschieden das deutlichste Bild von dem alten englischen Drama.

Wenn ich das angenommene, ältere, verloren gegangene englische Stück mit x, die von den Komödianten gespielten

Digitized by Google

Fassungen desselben mit x_1, x_2 .... bezeichne, würden sich die Ergebnisse vorliegender Untersuchung in graphischer Darstellung in folgender Weise zur Anschauung bringen lassen. (Die punktierte Linie bedeutet, dass sie ein nicht völlig nachgewiesenes Verhältnis veranschaulicht.)



Digitized by Google

Nachtrag.

Nach Abschluss meiner Arbeit konnte ich erst den kürzlich erschienenen 12. Band der '*Variorum Shakespeare*-Ausgabe (Philadelphia, 1899; angezeigt von A. Brandl im Sh.-Jahrb. Bd. XXXVI, S. 302), der Sh.s '*Much Ado About Nothing*' enthält, zu Rate ziehen. Zu meiner Freude habe ich gefunden, dass ich in der Hauptsache zu denselben Resultaten gelangt bin wie Furness. Er fasst seine Ergebnisse in folgendem Satze zusammen: 'In brief, the remote source of the plot of 'Much Ado about Nothing' is, I think, Bandello's novel. The immediate source, I believe to be some feeble play modelled on Bandello and containing Dalinda's personation of Genevra, which vanished from sight and sound on the English stage, the day that Shakespeare's play, with its added plot of Benedick and Beatrice, was first seen and heard' (p. XXVI). Im einzelnen lehnt auch er die Episode aus Ariosts Orlando Furioso von Ariodante und Genevra sowie das 1582 aufgeführte Stück von Ariodante und Genevra als Quelle für Sh.s Lustspiel ab; ebenso kommt, nach Furness, Belleforests Bearbeitung nicht als Quelle in Betracht; Bandellos Novelle lässt er nur als indirekte Quelle gelten (vgl. p. XXII—XXVI).

Was Sh.s Verhältnis zu Ayrer anbetrifft, ist Furness,

Digitized by Google

vielleicht durch Tittmann verführt, der irrigen Ansicht, dass Cohn und Grimm eine Abhängigkeit Sh.s von Ayrer behaupten, während sie doch nur beider Dichter Abhängigkeit von einem älteren englischen Stücke abgeleitet haben wollten. Er sagt Seite XXX/XXXI: 'My present purpose is attained in the statement that while Ayrer's direct source was Belleforest [?], Sh.'s indirect source was Bandello; and that Sh. was not indebted to Ayrer; a conclusion not without its gain if it set at rest the supposition that in Ayrer we have the original plays which Sh. afterward remodelled' — und Seite 339: '. . . . . there are not wanting students, both German and English, who believe that Sh. was directly indebted to his Nuremberg contemporary'. Auf eine so absurde Hypothese, die meines Wissens in Deutschland nur Bell in Hamburg verfochten hat, brauchte Furness freilich nicht näher einzugehen. Er hat daher sein Resultat nicht auf dem Wege einer Vergleichung von Sh.s Lustspiel mit Ayrers Stück erreicht (Kongehls Stück wird ihm wohl unbekannt sein), sondern aus Sh.s Stück allein erschlossen.

Als 'an unmistakable trace of the original play' fasst Furness z. B. die Erwähnung von Leonatos Gattin Innogen in den Bühnenbemerkungen auf (vgl. p. XX); in zaghafter Weise habe auch ich schon diesen Umstand nach derselben Richtung hin gedeutet. Dann spricht Furness davon, dass in Sh.s Stück nicht angegeben ist, wessen Tochter Beatrice sei und fährt fort: 'All I urge is that a dramatist in writing a new play, and not rewriting an old one, would hardly have failed to refer to the parents of his heroine.' Dann macht er noch auf einige Anspielungen aufmerksam, die z. T. schon Grimm und Cohn als Spuren des alten Stückes erkannt haben: 'Furthermore, many a critic has somewhat plumed himself on what he considers his singular shrewdness

Digitized by Google

in detecting that Beatrice and Benedick are in love with each other at the opening of the play. But the assertion of Beatrice, in the First Scene of the Second Act, is always overlooked that 'once before' she had possessed Benedick's heart and he had won hers; which is only one of many unexplained allusions to events which occurred before the opening of the play; when, for instance, Beatrice had promised to eat all the victims of Benedick's sword; and when Benedick had set up his bills in Messina challenged Cupid at the flight. In all these allusions, I think we may discover traces of the original groundwork of Sh.'s plot.'

Furness meint, Sh.s Stück müsse aus zwei getrennten Quellen stammen: 'In the present play, as in others of Sh., there are two separate actions: here, there is the false personation of Hero, and the deceit practised on Beatrice and Benedick. Unless we suppose that there existed a preceding play combining both actions, Sh. must have drawn from two separate sources' (p. XXII). Ich habe nur für die Vermutung eintreten können, dass in dem alten Stücke von Timbreo di Cardona und Phönicia ein Schwank eingelegt war, der Sh. zu dem Spiel zwischen Benedick und Beatrice die Anregung gegeben hat.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.

Digitized by Google

Digitized by Google

Princeton University Library
32101 071985574

Digitized by Google

Digitized by Google